

**GABRIELLA POZZETTO**

**ULTIMO TANGO: IL MISTERO SVELATO**

**CON UNA INTERVISTA A BERNARDO BERTOLUCCI**

# Cronologia

## IL CASO ULTIMO TANGO

**ESTATE 1972** Bertolucci presenta a Venezia, durante le Giornate del Cinema Italiano, due sole sequenze del suo film *Ultimo tango a Parigi*, l'incontro tra i due amanti nell'appartamento vuoto da affittare e lo straziante e disperato monologo di Brando davanti al cadavere della moglie. La proiezione desta subito scalpore e contrasti.

**OTTOBRE 1972** Il film viene presentato alla prima mondiale, in versione integrale, a New York. E' un enorme successo. In Italia viene bocciato dalla commissione ministeriale. La censura italiana concede, poi, il nulla osta al film, in appello, in cambio di otto secondi di tagli.

**DICEMBRE 1972** A Parigi, il 14, c'è la prima europea in versione integrale e il 15 c'è la prima proiezione italiana al festival di Porretta Terme. Fra il 16 e il 20 il film esce a Roma e Milano registrando incassi record. Il 21 il pm romano Niccolò Amato ordina il sequestro con l'accusa di "esasperato pansessualismo fine a se stesso". Lo stesso giorno, a Parigi, il film riceve il premio Raoul Lévy. Un'altra denuncia, per oscenità, di uno spettatore di Porretta fa trasferire il processo al tribunale di Bologna.

Inizia, per il film e il regista, un lunghissimo iter giudiziario, un vero e proprio calvario.

**FEBBRAIO 1973** I giudici di Bologna, Abis presidente e Cocco e Poli a latere, assolvono il film. E' un'opera d'arte. La sentenza cita Sade e Bataille. Il pm Latini impugna la sentenza e va in appello.

**GIUGNO 1973** La Corte d'appello di Bologna, anziché dare un giudizio d'insieme sul film completo, si concentra solo su alcune scene e ribalta la sentenza precedente. "Il film è osceno" e viene di nuovo sequestrato.

**DICEMBRE 1973** Per un vizio di forma la sentenza è annullata. Nel 1974 inizia un nuovo processo.

**SETTEMBRE 1974** Nuova condanna, in appello, per oscenità. Bertolucci commenta "questo è fascismo". Il film è sempre sotto sequestro su tutto il territorio nazionale. Si va in Cassazione.

**GENNAIO 1976** Si arriva alla condanna definitiva, alla decisione del rogo di tutte le pellicole. Afferma il regista: "Mi sentivo malissimo e siccome non riuscivo ad accettare la punizione che arrivava dalla Cassazione, scrissi una lettera al Presidente Leone, chiedendo la grazia, come si fa con i condannati a morte. Mi rispose con una lettera molto tecnica, da esperto di diritto. In sostanza mi diceva che non era possibile concedere la grazia, però era lecito salvare due o tre copie del film, come si conservano i corpi di reato nei musei criminali". Tre copie, in Italia, si salvano, così, dal rogo e vengono conservate alla Cineteca Nazionale. Bertolucci viene condannato a due mesi più la condizionale ma, fatto molto più importante e grave, per essere colpevole di avere offeso il comune senso del pudore, viene privato dei diritti civili. Per ben cinque anni Bertolucci non potrà votare.

**SETTEMBRE 1982** A Roma, durante la rassegna "Ladri di cinema", viene proiettata, alla presenza di Bertolucci e di un migliaio di persone, una copia clandestina di *Ultimo tango*. La magistratura interviene di nuovo. Il reato è sempre quello di oscenità. L'inchiesta si riapre.

**MAGGIO 1986** Il giudice romano Colella, titolare dell'inchiesta contro Bertolucci e gli organizzatori di Ladri di Cinema dal 1982, decide di visionare la pellicola e di nominare una commissione di esperti e di critici cinematografici. Se il parere della commissione dovesse rivedere il

giudizio di oscenità, il magistrato potrebbe prosciogliere gli imputati e fare di nuovo circolare *Ultimo tango*.

**FEBBRAIO 1987** Il giudice Colella, accogliendo integralmente le richieste del pm Marini, ritiene che rispetto al 1976, anno della sentenza del rogo ad opera della Cassazione, *Ultimo tango* non offenda più il senso del pudore. La sentenza è di assoluzione per tutti. Il film, con il divieto ai minori di diciotto anni, può ritornare a essere libero.

**1988** Maurizio Costanzo, su Canale 5, organizza uno speciale su *Ultimo tango* e manda in onda il film per la prima volta in televisione, anche se pesantemente tagliato.

**GENNAIO 1995** Il quotidiano *l'Unità* inaugura una serie di video in edicola proprio iniziando con il film di Bertolucci. Di *Ultimo tango* verranno vendute trecentoventimila copie.

**FEBBRAIO 1998** A Milano, alla presenza di Bertolucci, Jordan Stone presenta al Cinema Mexico *Ultimo tango* nella versione originale, non doppiata, con i sottotitoli in italiano. Ascoltare Brando e la Schneider in lingua originale è un'emozione dirompente. Inizia, proprio dopo questa visione, la ricerca che porta allo sviluppo e alla dimostrazione della nuova interpretazione sostenuta in questo libro.

**SETTEMBRE 1998** Il settimanale *L'Espresso* fa il bis del successo del quotidiano *l'Unità*, mandando in edicola la videocassetta di *Ultimo tango*.

**1999** Numerose rassegne cinematografiche, in molte città italiane, ripropongono *Ultimo tango*. Il film registra, tra tutti, il record di pubblico e d'incassi.

**APRILE 1999** *Ultimo tango* è in prima pagina sul *Corriere della Sera*. Dopo ventisette anni, sabato 17 aprile, il film va in onda, senza, però, gli annunciati otto secondi di tagli eseguiti nel 1972, su Tele + nero e in prima serata, seguito poi da uno speciale di Tatti Sanguineti. *Ultimo*

*tango* dopo ventisette anni è ancora il film italiano più visto dagli italiani. Quattordici milioni di spettatori, un incasso che, tradotto in cifre attuali, fa circa centocinquanta miliardi di lire italiane.

**Agosto 2000** “Escluso il mio ‘*Ultimo tango*’ perché fa ancora paura”. Così si esprime Bernardo Bertolucci, sul *Corriere della Sera*, a seguito dell’esclusione del film dalla proiezione pubblica, a Parigi, nell’ambito della rassegna *Promenades Romaines à Paris* realizzata con la collaborazione di Italia e Francia. Invece di *Ultimo tango* si è scelto ‘*Il Conformista*’. Il regista si dichiara egualmente soddisfatto, pur considerando con amarezza che “essendo *Ultimo tango* ancora vietato le sue proiezioni pubbliche incontrano sempre difficoltà”.

**Aprile 2001 e Marzo 2002** *Ultimo tango* viene trasmesso in tarda serata su Rai2 e, nonostante l’orario, il film è sempre pesantemente tagliato. La censura non dorme mai.

**Settembre 2003** *Ultimo Tango* viene riproposto al pubblico della 60 Mostra Internazionale d’Arte Cinematografica di Venezia in contemporanea all’uscita di *The Dreamers*.

## PREMESSA

*Ultimo tango a Parigi* sembra essere la risposta del figlio al padre. E' come un viaggio iniziatico, come l'incontro straordinario tra sacro e profano.

Per comprenderne il senso bisogna tenere presenti tre chiavi interpretative che utilizzate insieme ne sveleranno il mistero.

Dunque, su uno sfondo biografico, useremo religione, mitologia e psicanalisi.

La nostra ricerca ha preso in considerazione le fonti di Bertolucci e le sue opere e, soprattutto, il testo per noi illuminante: *Ultimo tango a Parigi*.

I risultati portano nuovi sorprendenti significati alle motivazioni desideranti del viaggio iniziatico che Bertolucci compie attraverso i suoi film. I film di Bertolucci rappresentano, infatti, le varie tappe in progress del suo viaggio alla "ricerca frenetica di identità".<sup>1</sup>

Significativo in questo senso il fatto che nel libro di poesie del 1962 *In Cerca del Mistero*, un volume da lui scritto a vent'anni e che precede l'attività di regista, si possano trovare, se non le risposte, le prime domande esplicite e le inquiete istanze inconsce che nutrono l'anima di Bertolucci, ossia quelle che gli forniranno poi le immagini poetiche dei suoi film.

Perché i film di Bertolucci sono vere e proprie poesie visive e riescono, come solo la poesia sa fare, a rendere manifesti gli archetipi.

Bertolucci ebbe a dire a proposito dei suoi film: "E' molto difficile che una cosa voglia dire solo se stessa, nei miei film; una cosa vuol sempre dire molte altre cose, e spesso anche il suo contrario".<sup>2</sup>

Proprio dal riconoscimento di questa ricca e creativa produzione semantica è partita la ricerca su *Ultimo tango a Parigi*, analisi che ci ha portato a vedere in filigrana nel film di Bertolucci la riscrittura del Vangelo, cioè del viaggio compiuto da Cristo tra gli esseri umani.

Dietro la figura di Marlon Brando che interpreta Paul, lo straniero a Parigi, sembra nascondersi la figura di Cristo con il suo sacrificio rivoluzionario.

Analizzando *Ultimo tango* si ha la sensazione di una particolare tensione religiosa del regista che, attraverso l'inconscio e le sue immagini, maschera e rappresenta l'archetipo fatale.

In tutti i suoi film vi sono importanti segni religiosi ma, sia in *Ultimo tango*, sia nel resto della sua opera, deve essere riconosciuto che la sua è sempre una religione di libertà, non d'istituzione, che si specchia nell'azione e nel messaggio di Cristo piuttosto che nella chiesa di Paolo di Tarso. E' la religione dell'amore per l'uomo, che è da sempre il centro della sua riflessione artistica.

All'interno di questa interpretazione l'archetipo divino appare come il riflesso dell'archetipo edipico. In questo senso è così importante aver presente che Freud, in *Totem e tabù*, ha osservato come "nel complesso di Edipo si ritrovano gli inizi sia della religione che della morale, della società e dell'arte, e ciò in piena conformità ai dati della psicanalisi che vede in tale complesso il nucleo di tutte le nevrosi". Non meno importante è poi ricordare che lo stesso Bertolucci afferma: "tutti i miei film sono stati fusi nello stampo dell'analisi, fondata in massima parte sul materiale onirico e dopo tutto non sono forse i film fatti di materia onirica? I film non sono fatti della stessa materia dei sogni?".<sup>3</sup>

Più in generale, possiamo dire che i sogni sono fatti di immagini archetipe, di simboli sacri e profani, di emozioni, che, cioè, sono fatti della stessa materia dell'uomo e che dell'uomo parlano all'uomo.

Questa la verità che la Bibbia aveva rivelato nel suo linguaggio iniziatico e questo ciò che Freud ha spiegato parlando dell'inconscio.

Dal sogno, canale preferenziale dell'inconscio per comunicare gli archetipi fatali, al film, allo spettatore: questo è, diversamente ma coerentemente, il percorso scelto dal regista per il suo messaggio.

In sintesi, questa la nostra tesi: Bertolucci, da artista e da sensibile poeta, ha fatto sì che *Ultimo tango* ci ritrasmetta, nel linguaggio proprio dell'arte e dei grandi capolavori, il messaggio d'amore e di libertà che Cristo ci aveva proposto e che Freud provocatoriamente ci aveva insegnato a decifrare.

## **NOTA BIOGRAFICA E CULTURALE**

Bernardo Bertolucci nasce a Parma il 16 marzo 1941. Suo padre Attilio è un famoso poeta e critico cinematografico. Bernardo nel 1953 si trasferisce a Roma con la famiglia. Poco tempo dopo conosce Pier Paolo Pasolini, poeta e regista cinematografico. Attilio Bertolucci e Pier Paolo Pasolini sono stati fondamentali per la sua formazione letteraria, artistica e religiosa.

Nel 1962 Bertolucci pubblica un libro di poesie, *In Cerca del Mistero*, un titolo esplicito e significativo e debutta come regista cinematografico.

Da questo momento Bertolucci sceglie l'arte del film per comunicare il suo personale messaggio di libertà in cui il punto focale è, e sarà sempre, "l'essere umano."

La cultura francese, fortemente caratterizzata dalla semiotica e dalla psicanalisi, rappresenta una pietra miliare nel suo viaggio iniziatico. Bertolucci incontra così Artaud, Bataille, Barthes, Bresson, Cocteau, Ophuls, Jean Renoir e Godard: "Uno dei cineasti che ho veramente amato negli anni Sessanta... Lui faceva davvero un cinema del presente, perché i suoi film erano come grida della cultura parigina dell'epoca: per dieci minuti si guardavano le pagine di *Elle*, poi si leggevano i brani di Roland Barthes, che esprimevano quello che stava avvenendo nella cultura, nella politica e nella società di quel momento. Jean Luc Godard era una sorta di periscopio che guardava intorno a sé ciò che c'era di più interessante, di più vivace nella cultura francese, e i suoi film erano come fiori del presente"<sup>4</sup>. In seguito la sua viva curiosità viene attratta dai film americani.

La filmografia di Bertolucci è la sua vera autobiografia.

## **SINOSSI DI ULTIMO TANGO**

*Per rendere ancora più piacevole al lettore il viaggio all'interno del testo, abbiamo diviso la sinossi secondo la scansione temporale dei fatti, così come nel film.*

### **PRIMO GIORNO**

(Scene 1-16)

Paul, un americano a Parigi, di circa quarant'anni, disperato e confuso, cammina nel quartiere di Passy. Viene notato da una giovane donna sui vent'anni, Jeanne, che lo supera incuriosita.

Entrambi si ritrovano in un appartamento vuoto e da affittare nella vicina rue Jules Verne.

Tra i due nasce immediatamente una magnetica attrazione, si amano senza rivelarsi niente l'uno dell'altro, nemmeno i propri nomi e questo per esplicita volontà di Paul.

Quindi escono, anonimi, dall'appartamento. Jeanne si dirige verso la stazione dove il fidanzato Tom, un regista, l'aspetta e, a sorpresa, la utilizza come attrice per interpretare se stessa, cioè una giovane ragazza d'oggi.

Ritroviamo, invece, Paul in una stanza d'albergo, in rue Du Depart, dove scopriamo, attraverso il racconto della cameriera, che sua moglie Rosa, proprietaria dell'albergo in cui vivevano entrambi da cinque anni, si è uccisa, con un rasoio. Paul si scontra con la madre di Rosa, chiusa e bigotta, e le presenta i tormentati clienti dell'albergo che Rosa amorevolmente ospitava.

Jeanne e Paul s'incontrano ancora nell'appartamento di rue Jules Verne

## **SECONDO GIORNO**

(Scene 17-20)

La relazione tra Jeanne, "ragazza fuori moda che cerca di adeguarsi", e Paul, lo straniero dall'incerto passato, ma libero e autocosciente, continua, sempre e solo, nell'appartamento.

Jeanne rivela dipendenze irrisolte con la figura del padre, colonnello morto in Algeria, e proietta queste sue fantasie sia nel rapporto con il fidanzato Tom, superficiale e tradizionalmente à la page, sia in quello con Paul dal quale è emotivamente attratta

Di sera, all'hotel in rue Du Depart, Paul incontra Marcel, amante di Rosa e suo alter-ego. Paul, anche se non aveva segreti con Rosa, ha con lui un sorprendente colloquio rivelatore.

## **TERZO GIORNO**

(SCENE 21-29)

Paul e Jeanne non sono semplicemente due amanti passionali, ma sempre più diventano maestro e discepolo. Paul cerca di illuminare Jeanne sulla vita, cerca di darle gli strumenti utili per affrontare libera il viaggio nell'esistenza, smascherandole condizionamenti e false illusioni. I rapporti tra loro diventano, proprio per questo, a volte crudi e violenti.

Jeanne, comunque, prosegue la relazione con il fidanzato e continua anche a recitare nel suo film.

Tom chiede a Jeanne di sposarlo, lei accetta con leggerezza, "a gioventù pop, matrimonio pop", quindi comunica la notizia a sua madre, che è il doppio della madre di Rosa.

Jeanne ritorna nell'appartamento, subito dopo avere recitato l'ultima scena del film di Tom, vestita ancora con il costume da sposa. Qui comunica a Paul di essere innamorata di un altro, ma il suo è solo un atteggiamento d'infantile provocazione, non di scelta libera.

Paul di notte rientra in albergo e ha un drammatico e appassionato monologo con Rosa, distesa nella bara, in mezzo a un "giardino" di ortensie. Sua madre l'ha vestita da sposa e le ha truccato il viso, che Paul le pulisce piangendo perché lei possa essere come realmente era: autentica e libera.

Verso la fine della notte, una prostituta agée suona alla porta dell'hotel e Paul, con impeto, si scaglia contro il meschino e vigliacco cliente che dopo aver abbordato la donna l'abbandona senza rispetto.

## **MORTE E RESURREZIONE**

(scene 30-36)

Il giorno si apre su Jeanne sola e disperata nell'appartamento vuoto. Paul non c'è più, e con lui sono spariti i pochi mobili che aveva portato. Jeanne telefona a Tom, per mostrargli l'appartamento: lui arriva ma lo giudica assolutamente non adatto a loro e decide di sceglierne un altro.

Jeanne cammina per strada e viene inseguita da Paul, diverso ed elegante, che le svela la sua identità perché vuole continuare apertamente la relazione con lei. Jeanne gli urla che è finita e che sta per sposarsi. Insieme entrano in una sala da ballo dove ballerini-manichini danzano rigidamente. Paul invita Jeanne a ballare l'ultimo tango. La loro danza, libera e provocatoria, sconvolge la giuria e la presidentessa scaccia Paul dalla sala. Jeanne ripete continuamente che tutto tra loro è finito e fugge in strada dirigendosi verso casa sua.

Paul la rincorre rassegnato, ma determinato, per la strada e sulle scale fin su nell'appartamento del colonnello. Riuscito comunque ad entrare, ironicamente, si pone sul capo il cappello militare del padre. Quindi per la prima volta vuole conoscere il nome di lei e glielo chiede. Jeanne proprio mentre lo pronuncia gli spara nel costato con la pistola del padre.

Paul barcollando esce sul balcone dove muore cadendo al suolo rannicchiato in posizione fetale.

PRIMO GIORNO

## **Rue Jules Verne**

Sotto il cielo di Parigi, di mattina, sotto un ponte, a Passy, un uomo alza gli occhi sconvolti al cielo e, con molta forza, sovrastando il rumore del treno della metropolitana che gli passa sopra la testa, urla "Fucking God".

L'uomo, straniero a Parigi, è Marlon Brando-Paul.

Il cielo è grigio e all'imboccatura della metropolitana si notano dei gendarmi che piantonano con torce antivento.

Una giovane donna lo segue e lo supera con curiosità.

Lei è Maria Schneider-Jeanne.

Si arriva a una casa in rue Jules Verne a Passy, dove una portiera di colore accoglie la giovane donna che le domanda di vedere un appartamento da affittare all'ultimo piano.

Il film inizia con questi protagonisti: lo straniero, la parigina, la portiera, grassa, misteriosa e dal riso inquietante, legati tutti a un appartamento in rue Jules Verne, nel quartiere di Passy, a Parigi.

Bertolucci colloca questa via, che nella realtà è sì a Parigi, ma nell'undicesimo arrondissement, nel quartiere di Passy.

Passy evoca per significato "passaggio" e le inquadrature del regista sul ponte, sull'acqua del fiume, sugli argini sembrano aggiungersi alla scelta del nome della via: Jules Verne, per sottolineare l'immagine simbolica del viaggio.

Va ricordato, d'accordo con Michel Serres, che tutta l'opera di Verne parla dell'itinerario umano, del viaggio iniziatico, dell'eterno Adamo, della Trinità cercata per ricongiungere il padre nel figlio e viceversa.<sup>1</sup>

L'origine del viaggio iniziatico tra Jeanne e lo "Straniero", che si consuma in tre giorni, trova, dunque, la più naturale collocazione proprio in rue Jules Verne, a Passy.

A ulteriore conferma che la ricerca dell'uomo, il pellegrinaggio, l'eterno viaggio iniziatico occupano lo stesso posto nei diversi mosaici poetici di Bertolucci e di Verne, che si assomigliano anche per l'uso di un comune e "naturalmente" inconscio vocabolario religioso, ecco anche l'importante osservazione di Francesco Casetti: "I personaggi di Bertolucci viaggiano molto; non abitano stabilmente un certo posto, vi si fermano soltanto... Ora, a ben guardare, il viaggio si svolge sempre con modalità particolari: l'arrivo, ad esempio, è causa spesso di uno spaesamento che sembra difficile, se non impossibile, superare. Si pensi alla situazione classica di due stranieri come Giacobbe (che in *Partner* arriva da Parigi) e Paul (che in *Ultimo tango* arriva a Parigi) il loro disagio non è solo morale, si sentono fuori dalla vita, ma anche geografico, infatti sono lontani dalla loro terra d'origine".<sup>2</sup>

La costante del viaggio è poi già stata espressa in alcune poesie giovanili di Bernardo Bertolucci raccolte sotto il titolo, significativo e referenziale, "*In Cerca del Mistero*"<sup>3</sup> del 1962, come anche Maurizio Schiaretti ha evidenziato.<sup>4</sup>

In particolare, in "Dopo una Malattia", è da notare anche la temporalità dell'incipit:

"Già il terzo giorno volgeva, che il buio  
mi destò, rischiarandosi le vie  
alle luci delle insegne..."

Vagavo con malagrazia senile  
cercando una finestra, quasi che  
l'animo si fingesse un pellegrino  
assorto e radesse la lieta superficie  
pareggiata dalla fede, il sciroccoso  
ottobre che le palpebre ingombra..."

Oppure, ancora, si presti attenzione a un'altra poesia della stessa raccolta

"Su una fotografia":

"Che voglia di scappare via  
da Roma, senza dire niente  
in famiglia e alla gente  
che mi saluta per via..."

Jules Verne è presente anche nelle memorie raccolte da Attilio Bertolucci, padre del regista, nel libro *Aritmie* dove riconosce la sua passione per l'autore francese, "gran padre dei suoi sogni" fin dalla giovinezza e dove afferma che l'opera di Verne non è fantascienza: "Non c'è cosa che mi annoi e mi infastidisca di più della fantascienza, a cominciare dal termine che la designa e non mi pareva possibile che quel gran padre dei miei sogni lo fosse anche di quelli plastificati e orribili, dei moderni autori detti fantascientifici. Dovevo verificare... ho ripreso il primo dei *Viaggi Straordinari* uscito a Parigi cento anni fa e l'ho riletto con quel rapimento di una volta... Nient'altro che la terra e la luna e le nuvole, viste da un geografo, senza il minimo errore: eppure cariche di sogno e di mistero, nella loro verità. Un sogno e un mistero che Verne riesce ad estrarre dalla natura perché egli ha l'innocenza dell' 'enfant amoureux de cartes et d'estampes', di cui parla Baudelaire negli stessi anni. Butor ha scritto che in Verne l'uomo si trova in accordo profondo con le cose. Verissimo, nella fantascienza invece ogni cosa si trova in disaccordo profondo con l'uomo".<sup>5</sup>

Ricordiamo ora, e vi torneremo più avanti, che Paul a Parigi vive, nell'albergo della moglie, Rosa, in rue Du Depart e che proprio da lì, come suggerisce il nome stesso della via, egli parte, dopo la morte di Rosa, per "passare" a Passy, in rue Jules Verne e compiere il suo viaggio.

Il nome di Jules Verne simboleggia, dunque, il viaggio e i viaggiatori. Paul e Jeanne sono due viaggiatori iniziatici legati da rapporti multipli: maestro-discepolo, padre-figlio, fratello-sorella, in una dinamica di passaggio, di scoperta di sé, legati fino alle estreme conseguenze per la realizzazione del progetto che li sovrasta e li guida.

Va ora sottolineata un'altra particolare connessione tra il viaggio iniziatico presente nell'opera di Verne, nella Bibbia, nel lavoro psicanalitico di Freud e in *Ultimo tango* di Bertolucci.

In Verne abbiamo un mito di discesa dove un nemico molto forte deve essere combattuto per raggiungere l'obiettivo stesso della discesa; nella Bibbia abbiamo la discesa di Cristo verso un mondo inferiore per salvare l'umanità dall'inferno; nel lavoro di Freud si scende nell'inconscio attraverso i sogni per liberarsi dall'infernale gabbia edipica; Paul infine si muove da "rue Du Depart" e scende nelle vie di Parigi per sconfiggere i condizionamenti che imprigionano gli uomini nella infernale struttura sociale.

## **L'appartamento/tempio di rue Jules Verne**

Torniamo alla prima scena. Siamo ancora in rue Jules Verne. Jeanne-Maria Schneider entra e chiede alla portiera, grassa e ironica le chiavi dell'appartamento che si affitta all'ultimo piano, ma le chiavi sono scomparse. Solo dopo qualche gioco strategico la portiera riesce a trovare un mazzo di riserva che consegna a Jeanne con una risata forte e inquietante.

La risata della portiera sancisce e veicola ancor più l'iniziazione di Jeanne proprio perché accompagnata dalla frase "Deve essere molto giovane lei?". Ecco che la risata anticipa il rito, annuncia la perdita, la smentita di sé, e diviene la negazione del senso e della stabilità. E' un riso distruttivo, inquietante e potente epifania dell'incontro con il sacro, con la rivelazione.

Dopo questo rito d'ingresso Jeanne riesce a salire all'appartamento.

Qui entra, apre le finestre, si gira e scorge Paul "lo straniero" rannicchiato contro il muro.

Jeanne: E lei chi è? Mi ha fatto paura. Come è entrato?

Paul: Dalla porta.

Jeanne: Che scema l'ho lasciata aperta, però non l'ho sentita entrare.

Paul: Ero già qui.

Jeanne: Come dice? Ah! L'ha presa lei la chiave, ecco perché la portiera non la trovava.

Paul: Prima che lei entrasse ero già qui.

Lei è contro luce, lui illuminato da una luce arancione proveniente alla finestra.

Notiamo subito la contrapposizione basso-alto, buio-luce.

Giù negli inferi, nelle strade, nella portineria, era grigio, buio, rumore e bar, alcool, toilette. La risata della guardiana di porta è l'elemento di connessione tra i due mondi, inferno-paradiso.

La casa del "Padre" è sempre in alto, sarà in alto anche l'appartamento del padre di lei, i tetti di Parigi si vedono da entrambe le finestre all'inizio del film e alla fine. Anche nell'albergo di Paul e Rosa la loro stanza è in alto e la stanza di Marcel, "il doppio umano" di Paul, è in basso e ne vorrebbe essere addirittura la copia, perciò questo dualismo viene ripetuto di continuo ed è ricorrente in tutto il testo. Curioso è anche ricordare che Bertolucci abitava a Roma, nella casa del padre Attilio, al quinto piano, mentre al primo viveva Pasolini.

Nel film, in perfetto equilibrio, ciò che sta sopra è sempre bilanciato da ciò che sta sotto, si rovescia, si capovolge, ma sempre a formare lo stesso insieme unitario dalle connotazioni sacre e profane.

Paul era, dunque, già nell'appartamento e vi era entrato "naturalmente" per la porta, senza il minimo problema con la portinaia.

"In verità, in verità vi dico: chi non entra nell'ovile per la porta, ma vi sale da altra parte, è ladro e assassino. Chi invece entra per la porta, è pastore delle pecore. A lui apre il portinaio e le pecore ascoltano la sua voce...Io sono la porta, chi per me passerà sarà salvo... Io sono il buon pastore che dà la propria vita per le sue pecore... Per questo mi ama il Padre perché sacrifico la vita per nuovamente riprenderla. E nessuno me la può togliere, ma la do io da me stesso e ho il potere di darla e di prenderla di nuovo..." (Giovanni 10, 1-3; 10,9; 10, 11; 10, 17-18).

Non sembra azzardato paragonare Paul, il protagonista del film, a Cristo, anche osservando che, in questa stessa scena, Jeanne entra nell'appartamento e scopre lo "Straniero" dopo avere aperto la finestra e dopo essersi girata contro luce, mentre egli è completamente nella luce arancione del sole.

"La luce quella vera che illumina ogni uomo veniva nel mondo. Era nel mondo e il mondo fu creato per mezzo di lui, ma il mondo non lo conobbe" (Giovanni 1, 8-10).

Sempre, nel film, Paul cercherà come sua dimensione naturale la luce e sarà nella luce, così come si presenta all'inizio nell'appartamento tempio.

Ecco un'altra situazione esplicativa del contrasto divino-umano, esterno-interno, alto-basso: Jeanne si guarda intorno con attenzione, considera gli spazi in termini pratici di disponibilità.

Jeanne: Ci starebbe bene una poltrona qui davanti al caminetto.

Paul: La poltrona deve stare davanti alla finestra.

La finestra, cioè l'esterno, l'infinito, la conoscenza, l'aria, la libertà sono la dimensione naturale del dio, invece l'interno, il chiuso, l'ignoto, il fuoco, la rassicurante limitazione delle mura domestiche davanti al camino, rappresentano la situazione "privilegiata" dell'umano troppo umano, limitato dalle sue stesse nevrosi al volo verso l'infinito.

Come non ricordare i versi di Bertolucci "cercando una finestra, quasi che l'animo si fingesse un pellegrino"? <sup>6</sup>

## Jeanne e Paul

Paul possiede un linguaggio diverso rispetto a quello di Jeanne, non solo perché è straniero, ma perché si muove come se fosse assolutamente conscio delle proprie azioni. A testimonianza di ciò si può vedere un'altra analogia con Cristo nel seguente momento, in cui Paul manifesta l'unica incertezza nel primo dialogo tra i due:

Jeanne: Allora ha deciso? Lo prende lei in affitto?

Paul: Era già deciso così, ma... ora non so più che fare. A lei piace? Ti ho chiesto se ti piace.

Jeanne: Non lo so ci dovrei pensare.

Paul: Pensaci presto.

"E fu allora, dopo quel boccone di pane che Satana entrò in lui, gli dice dunque Gesù: 'ciò che stai per fare fallo presto'" (Giovanni 13, 27).

Nell'appartamento all'ultimo piano, vuoto e inondato di luce, Paul comunica immediatamente se stesso, il nuovo codice, a Jeanne attraverso il corpo.

Il rapporto tra i due è immediato, dirompente e appassionato. Non c'è traccia di violenza, è assolutamente consenziente e c'è un reciproco piacere. Non ci sono sensi di colpa. L'atto d'amore è vissuto in modo coinvolgente e libero.

Inoltre, alla fine, entrambi si disgiungono e Jeanne si accuccia in una posizione fetale che simboleggia la nuova iniziazione intrapresa grazie all'incontro con lo straniero.

Questa esplosione di sensi può essere vista come energia trasformatrice e positiva perché nuova e libera. Vedremo infatti che i dialoghi successivi tra

Paul e Jeanne connotano sempre più chiaramente la posizione di maestro e discepolo.

Il linguaggio erotico sembra scelto proprio per indicare la nuova via, testimonia la festa, il vero orizzonte del divenire che è ricerca del nuovo e trasformazione.

Il piacere è felicità, è nuova comunicazione libera dei sensi, senza "morbosità", è festa.

La festa è rigeneratrice e, come afferma Kerenyi, "nella festa si è innalzati su un piano dove tutto è come il primo giorno, splendente nuovo e primigenio, dove si è uniti agli dei, dove anzi si diventa dei, dove spira un alito di creazione"<sup>7</sup>.

L'uso del codice del piacere, della festa dei sensi, è innovativo e libero. Questo nuovo codice va oltre, corregge e migliora le vecchie norme, come quello usato da Cristo.

"Non pensate che io sia venuto ad abrogare la legge ed i profeti: non sono venuto ad abrogare, ma a perfezionare... Poiché io vi dico se la vostra giustizia non supera quella degli scribi e dei Farisei, voi non entrerete nel regno dei cieli" (Matteo 5, 17; 5, 20).

Bertolucci usa il sesso, il linguaggio del corpo, in modo libero e non asservito a nessun codice repressivo istituzionale. E' un linguaggio di speranza, assolutamente contro il sesso mercificato fine a se stesso, imposto al pubblico, nei cinema, dai vari filoni pseudo-umoristici del periodo di *Ultimo tango*, oppure da una ricca e consentita circolazione di pellicole straniere violente, pornografiche, inefficaci perché prive di significato.

Nel film, più avanti, nella lunga sequenza della "festa" da ballo, proprio durante la gara di tango, vedremo la contrapposizione netta tra la concezione della festa libera, espressa dal linguaggio nuovo del regista, e

quella della festa ufficiale organizzata e gestita attraverso le vecchie regole, dalle istituzioni.

La festa ufficiale è tutta orientata verso il passato in funzione della conservazione e consacrazione dell'ordine sociale attuale. L'immutabilità delle leggi che regolano il mondo, la gerarchizzazione, l'ordine e il serio sono le categorie secondo cui la festa ufficiale si organizza e, infatti, i ballerini nella sala da ballo danzano il tango come manichini rigidi e diretti da altri.

Al contrario, l'ideologia innovatrice, trasformatrice, orientata verso il futuro, si esprime nella danza libera di Paul.

Per innovare, come afferma Bataille, "Bisognava che scomparisse a ogni costo il sentimento da cui attingeva la trasgressione del divieto".<sup>8</sup>

L'intento di Bertolucci è dunque quello di rappresentare una via di salvezza per gli individui, in anni che si sarebbero voluti di assoluta metamorfosi sociale, e presenta una carica rivoluzionaria analoga, complessivamente, all'energia che sprigiona il linguaggio di Cristo, rivolto agli uomini e non ai potenti. Proprio a quella moltitudine che nella festa medievale, intesa come festa di popolo, realizzava momentaneamente il regno utopico della universalità, della libertà, dell'uguaglianza.

## **Jeanne e Tom**

Uno squarcio sulla verità che il film vuole mostrare, puntando l'attenzione sull'uso e l'abuso della finzione che vorrebbe, proprio fingendo il contrario, mantenere la vita di oggi uguale a quella di ieri, si ha immediatamente dopo la musica che segna lo stacco della scena nell'appartamento e sposta lo spettatore alla stazione dove Jeanne incontra il suo fidanzato Tom.

Jeanne: Allora tu mi hai abbracciato e sapevi che era un film. Che vigliacco, brutto traditore.

Traditore, afferma la ragazza nel momento in cui Tom le comunica che il bacio che le ha appena dato è film. Quel bacio è finto, è solo rappresentazione dell'emozione perché Tom sta semplicemente girando un film su di lei.

Jeanne, quando incontra il fidanzato Tom alla stazione, resta sorpresa dalla fiction: infatti lui "la sta giocando" come attrice, come "ragazza d'oggi" in un film per la televisione. Questo è lo scenario del potere, o meglio del sociale moderno al passo coi tempi, che appunto usa la fiction per rappresentarsi e Tom ne è il perfetto nuovo artefice.

Tom è fidanzato ufficiale tradito e finto, marito futuro e regista non solo del film, ma anche della sua vita e di quella di Jeanne, visto che il tema è filmare la vita di una ragazza al presente.

Terribile risuona la critica di Paul in una scena di poco successiva:

Jeanne: Tu pensi che sia una puttana

Paul: No. Penso che tu sia una ragazza fuori moda che cerca di adeguarsi.

## **Rosa e l'albergo in rue Du Depart**

La scena si sposta e siamo in una stanza d'albergo in rue Du Depart in cui ritroviamo Paul e una cameriera che racconta il suicidio della moglie di Paul, e gli interrogatori della polizia, dipanandoci le ultime battute, gli ultimi gesti della vita di Rosa.

"Non ci volevano credere al suicidio... Troppo sangue".

La cameriera sta pulendo la stanza da bagno dove è avvenuto il suicidio-sacrificio di Rosa e rivive con Paul ogni momento dell'interrogatorio della polizia. Lui resta immobile, davanti alla finestra, in piedi.

Si vede sangue e si vede e si sente acqua che scorre dal rubinetto della vasca: attraverso lo scorrere di sangue e acqua scopriremo che Rosa si è uccisa usando la lama tagliente di un rasoio.

"Invece venuti a Gesù quando videro che era già morto, non gli ruppero le gambe, ma uno dei soldati con una lancia gli aprì il costato e subito ne uscì sangue ed acqua" (Giovanni 19, 33-34).

Qui siamo davanti all'ignoto, alla disperazione, davanti a un gesto inspiegabile, non accettato, la morte di Rosa, moglie di Paul, lo Straniero, che attonito e sconvolto, forse rassegnato, ascolta il racconto della cameriera:

I clienti non hanno chiuso occhio tutta la notte, l'albergo era pieno zeppo di poliziotti, a quelli gli piace giocare col sangue.

Appare il collegamento con la fonte evangelica, come vedremo meglio più avanti. Qui si ripete il sacrificio del padre e del figlio. Rosa sembra

l'immagine del Padre che obbliga il proprio Figlio, che era in Lui, al sacrificio della separazione e alla presa di coscienza definitiva per la divulgazione del verbo, per l'espiazione del peccato, il peccato della mancata autocoscienza.

Il sangue di Rosa rimanda alla simbologia sacra del Vecchio Testamento dove si parla di patto di sangue tra Israele e Dio "Ecco il sangue del patto che il Signore ha stretto con voi" (Esodo 24, 8).

Il patto dell'eterna alleanza verrà ratificato da Cristo che sacrificandosi trasformerà il suo sangue, in acqua di vita nuova. Anche Paul si sacrificherà, al termine della sua "missione", trafitto da un colpo nel costato. Notiamo anche che in tutto il film molti parlano di Rosa, ma l'unico che la "vede" veramente è Paul, così come solo Cristo "conosce" veramente Dio.

"Dio nessuno l'ha mai visto: proprio il Figlio unigenito, che è nato nel seno del Padre, lui lo ha rivelato"(Giovanni 1,18)

## Paul

Siamo sempre nell'albergo, che capiamo essere anche la casa di Paul e di Rosa, la cameriera continua il racconto illuminandoci sulla vita di Paul:

Da quanto tempo vi eravate sposati... poi perché non avevate avuto figli... Che maiali... Un tipo inquieto il tuo padrone. Sai che faceva il pugile? E allora? E' andata male. Poi è diventato attore, poi ha trafficato nel porto di New York, ha suonato il bongo, ha fatto il rivoluzionario nell'America del Sud, giornalista in Giappone, un giorno sbarca a Tahiti, si arrangia. Piglia la malaria, poi arriva a Parigi e qui... qui trova una con un po' di soldi e se la sposa. Da allora che cosa fa il tuo padrone? Niente.

Oltre alla riconferma di "viaggiatore" verniano, Paul assume sempre più le connotazioni di figura Christi. Le analogie tra Paul e Cristo traspaiono.

Cristo come Paul era un vagabondo che andava senza fissa dimora nei luoghi più vari e in molte città, trovando rifugio ovunque senza preoccuparsi delle apparenze e scegliendo i suoi discepoli, "Figliolini" (Giovanni 13, 33) tra i peccatori e i più umili. "Le volpi hanno delle tane e gli uccelli del cielo dei nidi, ma il figlio dell'uomo non ha dove posare il capo" (Luca 9, 58).

Ancora: dopo un passato senza tracce come quello di Cristo, Paul arriva già uomo, a Parigi analogamente come Cristo adulto arriva dalla Galilea in Giudea per farsi battezzare nell'acqua del Giordano.

Abbiamo Cristo che da Betlemme in Giudea, dove nasce, fugge in Egitto, ritorna in Israele ma in Galilea a Nazaret, quindi lo ritroviamo adulto in Giudea al Giordano e ancora di nuovo in Galilea, infine da lì torna in Giudea al di là del Giordano, dove morirà a Gerusalemme.

Siamo alle ultime battute tra Paul e la cameriera.

Paul: Perché non chiudi il rubinetto?

Cameriera: (sta asciugando un vecchio rasoio a mano libera e lo porge a Paul) Mi hanno detto di ridarle il rasoio

Paul: Non è il mio.

Quindi le mani di Paul vanno a chiudere il rubinetto. Nell'improvviso silenzio vediamo la nuca di Paul che esce dalla stanza.

Dopo qualche secondo la giovane cameriera fa un movimento con le mani e l'acqua riprende a scorrere dal rubinetto della vasca.

Paul esce dalla stanza e dall'albergo.

Un albergo come casa e che albergo, in rue Du Depart.

I clienti della casa-albergo appaiono subito essere come le moltitudini preferite da Cristo, composte da emarginati e dimenticati. Vedremo poi il legame preferenziale di Rosa con queste moltitudini quando, verso la fine del film, una prostituta agée chiederà l'aiuto di Paul dichiarando l'intima amicizia con la signora Rosa.

## **Nessun Nome Qui!**

Dopo questa digressione dirompente del reale nel superficiale quotidiano, abbiamo uno stacco musicale e il ritorno all'appartamento in una situazione quasi estraniante. Infatti Jeanne ritorna in rue Jules Verne all'oscuro di tutto, o meglio ignorando ogni cosa perché al principio del rito iniziatico.

Sale all'appartamento e mugula dei versi animaleschi da gatto, venendo poi sorpresa da alcuni facchini che stanno traslocando dei mobili di Paul nell'appartamento appena affittato.

Il linguaggio animale è come un preludio alla ricerca di un altro linguaggio, diverso, e in realtà Paul e Jeanne non comunicano i loro nomi: Paul dirà "Tu non hai nome e io nemmeno, nessun nome. Qua dentro non ci sono nomi, non esistono nomi".

Nessun nome dentro al "tempio". Non c'è bisogno d'identificarsi in nessun nome che non sia il proprio, scelto consapevolmente e senza imposizioni.

Occorre specificare che dopo l'acuto abbandono di Rosa, Paul, quasi in una sorta di transfert psicanalitico, cerca di ritrovarla, come per ricomporre se stesso, attraverso Jeanne.

Paul, come Cristo, per esistere deve, però, sacrificarsi, esponendosi completamente in una relazione interpersonale con l'altro da sé.

Questo è il sacrificio rifiutato all'inizio quando Paul urla "Fucking God" e negato nella scena del primo incontro con Jeanne: "Era già deciso così... ma ora non so più".

Vedremo più avanti, durante il drammatico soliloquio di Paul davanti al cadavere della moglie, come risuonano le parole evangeliche: "Padre se vuoi allontana da me questo calice, però non la mia, ma la tua volontà sia fatta!" (Luca 22, 42) nelle parole, rotte dal pianto, di Paul : "Rosa, amore mio perdonami... troverò un modo".

I piani del reale nel racconto filmico sembrano essere due, ma in effetti il vero insieme reale è costituito solo da Rosa e Paul.

Jeanne e Tom, il fidanzato, costituiscono solo la fiction, ossia il metareale, quello che sembra, quello che si “deve” fare, cioè il comportamento sociale, dettato dalle istituzioni e da queste gestito anche nel sesso, nella festa, nel matrimonio.

Tra Paul e Jeanne s'instaura invece una relazione predestinata. Al di là dei nomi, al di là delle proprie vite, al di là delle loro diverse esperienze, essi entrano in comunicazione proprio perché predestinati come l'essere umano e Cristo.

Cristo e Dio Padre formano lo stesso insieme divino, legati nell'Amore che da essi spira, lo Spirito Santo, Spirito di vita.

Paul e Rosa formano lo stesso insieme, legati nell'amore che li unisce nel matrimonio, sorgente di vita.

Il triangolo divino é una triade sacra che richiama la triade edipica.

Per continuare l'analisi del testo, occorre fare una digressione esplicitiva sull'archetipo e sull'uso particolare che s'intende svelare proprio in quest'opera.

Se è vero che, parafrasando Borges, si parla da sempre solo di Odisseo o di Cristo, appare evidente perché Cristo, Re Crocifisso, eserciti nei secoli il suo fascino: Egli rappresenta il sacrificatore che offre se stesso in sacrificio, è la preziosissima vittima.

Un archetipo si manifesta soltanto tramite un simbolo. Ogni evento evoca emozioni e le emozioni trovano nei simboli i loro canali.

Un archetipo per essere tale deve avere una parte inconscia, sommersa. La poesia è il linguaggio più adeguato per fare apparire un archetipo. Una poesia è composta più che dalle parole stesse, dalle emozioni che queste suscitano e soltanto in questo modo può rivelarsi un archetipo.

Bertolucci nasce nella poesia (il padre e Pasolini), diviene poeta e poi trasforma il verso in immagine, in simbolo, in emozione, in film che aiuta la psiche a fare emergere l'archetipo dall'inconscio. Quasi come in un sogno.

Ecco perché Bertolucci sostiene l'importanza dei film in lingua originale: perché la recitazione, la voce, lo speciale timbro usato dagli attori costituiscono un ulteriore mezzo, unito all'immagine, per rivivere l'emozione e connotare l'archetipo.

Sempre parlando degli archetipi in gioco nel film, notiamo che Rosa è un nome referenziale. Come afferma Zolla: “diremo dunque che gli archetipi sono immagini immaginanti, sogni sognanti, così come Agostino parlava della vita vivente di contro alla vita vissuta. Le immagini immaginanti convergono tutte verso l'invisibile unico Immaginante nel quale esse si unificano e scancellano a vicenda, come ogni ente gravita verso l'Essere che è l'Uno. Questa convergenza può essere oscurata e ne nascono le disordinate fantasticherie; se è viceversa percepita chiaramente, tutti gli archetipi si ravviseranno in ordine prospettico, in rapporto all'invisibile Unità che è il loro punto di fuga; assomiglieranno allora, sul piano visivo, ai petali di una rosa, agli scomparti di un mandala...Quando la convergenza degli archetipi all'Unità è offuscata, la mente fantastica, quando è chiara viceversa, l'immaginazione si attiene all'ordine immaginale, che assume in Occidente la forma suprema d'una rosa palpitante”<sup>9</sup>

Rosa può rappresentare, dunque, l'immagine dell'Unità e, d'accordo con Zolla: “la parola che designa l'unità in tutta la sua intima ricchezza non può essere che la Parola, il Verbo. Su questa scorta acquista un ragionevole tenore metafisico il prologo al Vangelo di Giovanni”<sup>10</sup>.

“ In principio era il Verbo, e il Verbo era presso Dio e il Verbo era Dio”.

(Giovanni 1,1)

Ecco allora che il sacrificio dell'unità, raffigurato nella separazione di Rosa da Paul, appare necessario per originare la dualità incarnata in Paul.

“E il Verbo si fece carne e venne ad abitare in mezzo a noi”.(Giovanni 1, 14)

Paul, come Cristo, ha bisogno, per ricongiungersi nell'Unità, della ripetizione del sacrificio per mano di Jeanne, l'essere umano.

Inoltre nella scena in esame, abbiamo altri due particolari importanti che aiutano a svelare l'archetipo: la mancanza dei nomi voluta da Paul all'interno dell'appartamento e l'insistenza, così materiale, di Jeanne, a pensare la sedia solo davanti al camino.

Paul sottolinea l'ironia e l'impegno del “maestro” in questo dialogo maieutico:

Paul: Quella poltrona va davanti alla finestra (solleva la poltrona con lei dentro appoggiandola davanti alla finestra).

Jeanne: Senti... Ehi! ... Signore... Non so come chiamarti.

Paul: Non ho nome, tu non hai nome. Nessun nome qui. Niente nomi.

Jeanne: Lei è pazzo!

Paul: Forse lo sono però non voglio sapere niente di te, niente di niente. Noi ci incontriamo senza sapere niente di quello che siamo fuori di qui, d'accordo?

Jeanne: Ma perché?

Paul: Perché non abbiamo bisogno di nomi qui, qui dentro, capisci? Dimenticheremo tutto ciò che sappiamo, tutto, cose, persone, gli altri, tutto ciò che siamo stati, gli amici, la casa, dobbiamo dimenticare ogni cosa.

La proposta che Paul fa a Jeanne è esattamente identica alla proposta di Cristo.

"Allora Gesù disse ai suoi discepoli: 'Se qualcuno vuol venire dietro me rinneghi se stesso, prenda la sua croce e mi segua. Poiché chi vorrà trovare la sua vita la perderà, ma chi perderà la sua vita per amor mio, la troverà'" (Matteo 16, 24-25).

Appare molto chiaro il messaggio del "Signore", come lo chiama Jeanne, libero e senza pregiudizi come quello di Cristo.

Inoltre Cristo veniva proprio chiamato anche "Signore" o "Maestro".

Niente nomi, niente significanti, solo significati, solo vera conoscenza di sé e dell'altro.

## **Maman e Paul**

Nel film ogni personaggio ha un suo doppio, con il quale forma una coppia simmetrica. Più precisamente, come avevamo già notato, tutto si tiene simmetricamente in gioco: ciò che sta in alto si specchia in basso.

Possiamo dire che vediamo vortici di figure simmetriche, doppi che si rincorrono e si riflettono quasi come una mise en abyme.

Quando Paul incontra nell'albergo la madre di sua moglie Rosa, la chiamerà proprio "Maman" (mamma), e così si raddoppia, in basso, la figura stessa di Rosa.

Abbiamo, dunque, in Maman una esplicita ripetizione, in basso, della figura genitoriale-creatrice-divina.

A rafforzare la serie delle doppie immagini ecco che, nella stanza accanto a quella della madre, si sente scorrere l'acqua dallo stesso rubinetto lasciato aperto, volutamente, dalla cameriera mentre ripuliva la stanza da bagno dal sangue di Rosa.

Paul esce nel corridoio e si vedono contemporaneamente le due stanze: quindi si avvicina al rubinetto e lo chiude ripetendo il gesto che aveva già fatto davanti alla cameriera, poi rientra nella stanza dove si trova Maman.

Il reiterato desiderio di Paul di chiudere il flusso dell'acqua sembra alludere al desiderio di Paul di rinviare l'ora del suo agire.

"Non hanno più vino" disse la madre di Gesù. E Gesù: "Donna che desideri da me? L'ora mia non è ancora venuta" (Giovanni 2, 4).

Queste parole di Giovanni relative al primo miracolo compiuto da Cristo, appunto la trasformazione dell'acqua in vino, rimandano anche alla simbologia sacra del vino che diventa il sangue di Cristo durante l'Ultima Cena.

Ricordiamo che l'acqua e il sangue sono sgorgati dal costato di Cristo e che, come sottolinea Giovanni Evangelista, acqua e sangue sono i simboli di luce e vita che Cristo porta nel mondo per compiere una nuova creazione. Inoltre "costato" è una parola ripetuta molte volte nel volume di poesie di Bertolucci *In Cerca del Mistero*.<sup>11</sup>

Questa nuova creazione per redimere dal peccato è sottolineata nel dialogo successivo tra Maman e Paul:

Maman: Li avevo a casa (i biglietti listati a lutto). Ne ho avuti di morti, io. Penso a tutto io sempre. La voglio vestire con le mie mani con tanti fiori.

Paul: I biglietti, le partecipazioni i fiori... c'è tutto in questa valigia. Non si è dimenticata niente, però io non voglio vedere preti qua dentro.

Maman: Ma, ma Paul i funerali devono essere religiosi.

Paul: No! Non era credente sua figlia.

Maman: Non gridare!

Paul: In chiesa non li vogliono i suicidi, non lo sa?

Maman: Ma le daranno l'assoluzione. Sì l'assoluzione e una bella messa, io non chiedo altro devi capire Rosa è la mia bambina! Ma perché si è uccisa?

Paul: Perché? Perché uno si uccide, perché?... Lei non lo sa vero? Non lo sa il perché.

Nelle parole di Paul, contro i preti, si può leggere un "j'accuse" simile a quello di Gesù, nelle sinagoghe, contro i Farisei.

Appare poi, anche, la posizione rovesciata della madre di Rosa come madre terrena "prestata" al disegno divino, così come c'era bisogno di una incarnazione nel basso per esaudire il riconoscimento dei disegni di Dio, ecco che però il disegno non viene letto, il sacrificio non viene capito.

Paul s'inquieta con Maman perché egli sa, conosce il destino che deve compiersi e perciò sa, come rappresentazione della figura di Cristo, che la

legge del potere terreno lo condannerà e lui solo s'immolerà "suicida" per fare riflettere, per creare una nuova vita.

"Giuda dunque, ottenne la coorte e delle guardie dai Grandi Sacerdoti e dai Farisei e arrivarono là con lanterne, torce e armi... Intanto la coorte, il tribuno e le guardie dei Giudei presero Gesù e legatolo lo condussero da Anna, perché era il suocero di Caifa, il quale era il sommo sacerdote di quell'anno. Caifa era colui che aveva dato ai giudei quel consiglio: 'E' meglio che un uomo solo muoia per il popolo'" (Giovanni 18, 3; 18,12-14). E ricordiamo ancora come Maman sia sola e il padre sia rimasto a casa, "E' meglio così. Io sono più forte." Non esiste padre presente in tutto il film. I padri sono assenti, Dio è "Genitore", quindi Padre e Madre, e Figlio in se stesso, non ha bisogno di surrogati evidenti, solo di una donna, che materialmente partorisca l'incarnazione divina, presente ma passiva e non appartenente all'unità divina.

Non a caso, in una scena successiva ancora tra Maman e Paul quest'ultimo le risponderà "Non è affatto vero che vi assomigliavate. Rosa non era come lei. Rosa era completamente diversa da lei."

Nel film possiamo, dunque, riconoscere non solo le connessioni tra trinità inconscia-divina-edipica e trinità "reale": padre, madre e figlio, ma anche tra chi, dei personaggi, per ciascuna di queste figure, ne reciti o ne prenda il ruolo.

Si manifesta, inoltre, sempre più chiaramente l'identità di Rosa e Paul come sinonimo di "Unitas multiplex": Dio e Cristo uguali e dipendenti, agenti dello stesso piano per la salvezza del mondo, uno e due nella stessa persona.

## **Gli infiniti nomi del "Maestro"**

La musica sottolinea lo stacco della scena e ci ritroviamo in rue Jules Verne nel "tempio", sempre di giorno, dove vediamo Paul e Jeanne teneramente abbracciati uno di fronte all'altro:

Jeanne: E' bello non sapere niente uno dell'altro. Forse possiamo godere senza toccarci.

Paul: Senza toccarci? Va bene , ti stai concentrando? Sei già venuta?

Jeanne: No, è difficile.

Paul: Eh! si lo so, più impegno ci vuole.

Jeanne: Avrei voglia d'inventare un nome per te.

Paul: Un nome? Jesus Christ! Oh Dio mio mi hanno chiamato con un milione di nomi nella mia vita, ma che ci faccio con un nome, mille volte meglio un suono, un verso un grugnito invece che un nome. Sai come mi chiamo? Woof Woof Wuua Wuaffr

Jeanne: Com'è maschile, senti il mio adesso, trrr, trrr, trurrr, trurrrr.

Prima di tutto un'analogia: Paul risponde, alla richiesta di Jeanne d'inventargli un nome, dicendo: "Jesus Christ! Oh Dio mio, mi hanno chiamato con un milione di nomi nella mia vita".

Cristo a sua volta veniva chiamato in innumerevoli modi: Re d'Israele, Elia, Gesù, Cristo, Profeta, Re dei Giudei, Rabbi, Messia, Redentore, Maestro, Signore, Figlio di Dio, Nazareno, Agnello di Dio, Figlio dell'Uomo, Figlio di Giuseppe...

Inoltre Paul pronuncia una frase profetica:

Paul: (ride) Penso che questo sarà il mio ultimo nome.

Ecco, nel prosieguo del viaggio iniziatico, Paul maestro spiega a Jeanne l'inutilità dei nomi, dei significanti, infatti la connotazione dell'identità personale non è data solo da un nome proprio, ma dalla conoscenza di se stessi e degli altri, dal dialogo continuo tra il sé e l'altro da sé.

L'importanza di un nome, per Jeanne, significa superficialità e richiesta di punti di riferimento stereotipati eppure, per lei, necessari, come il nome del padre.

Dice Freud: "Tra i precetti della religione mosaica se ne trova uno che è più importante di quanto non si riconosca a prima vista. E' il divieto di fare immagini di Dio, l'imposizione di adorare un Dio che nessuno può vedere. Il suo Dio non aveva né nome né volto. Ma, quando questo divieto fu accettato, dovette esercitare un effetto profondo. Esso significa infatti posporre la percezione sensoriale alla rappresentazione cosiddetta astratta, un trionfo della spiritualità sulla sensibilità, a rigor di termini una rinuncia pulsionale con le necessarie conseguenze psicologiche.

La religione che ebbe inizio con il divieto di farsi un'immagine di Dio, evolve sempre più nel corso dei secoli in una religione della rinuncia pulsionale. Non dico che esiga l'astinenza sessuale, si accontenta di una notevole restrizione della libertà sessuale".<sup>12</sup>

Queste importanti osservazioni, sull'immagine di Dio Padre, dimostrano come la necessità di Jeanne di conoscere il nome di Paul, che è alter ego del padre, sia la necessità di riconoscere un'autorità, proprio la stessa autorità da cui Paul vorrebbe liberare Jeanne. Appare questo, dunque, il motivo per cui egli inizia, da subito, con l'insegnarle il linguaggio naturale del corpo e con il farle conoscere l'autentica sensibilità che porta all'autocoscienza e alla libertà individuale.

"Sappiamo - continua Freud - che nella massa degli uomini vi è grande bisogno di un'autorità da ammirare, a cui inchinarsi, da cui essere dominati, fors'anche maltrattati. Dalla psicologia dell'individuo abbiamo

appreso donde provenga questo bisogno della massa. E' la nostalgia del padre insita in ognuno dall'infanzia.... chi altri se non il padre può essere stato 'l'uomo grande' nell'infanzia!".<sup>13</sup>

## Jeanne a "marcia indietro"

Nella scena successiva assistiamo all'incontro tra Jeanne, che si presenta con la pettinatura cambiata tutta a ricciolini, e il fidanzato Tom.

Il dialogo è esplicativo della timida iniziazione intrapresa da Jeanne ("Oggi si recita a soggetto, sta a voi seguirmi") che viene però annullata da Tom.

Il moto d'indipendenza di Jeanne si trasforma, infatti, in una trappola nella quale cade, complice ignara di Tom.

Da attrice che crede di guidare il regista e di stupirlo, viene, invece, da questi costretta a regredire all'infanzia ed è imprigionata nella tela del ragno, senza potere più pensare a altre forme di libertà individuale.

Jeanne resta, così, prigioniera di quella terribile, ineluttabile e inconscia coazione a ripetere che la porterà non solo a riconoscere Tom come successore legale e "permesso" del padre, ma anche a volere uccidere Paul, il padre-amante, per realizzare il proprio "tempo di figlio".

Tom qui prende il posto temporale, cioè presente e in progress, del padre di Jeanne e di Paul padre-amante. Si ha l'inizio del ribaltamento nel basso reale.

Tutto il film può essere letto come la raffigurazione dell'intreccio tra Trinità sacra e trinità edipica.

Freud aveva già visto come Mosè, ucciso dal popolo ebraico, fosse nella storia biblica il precursore di Cristo e nella storia familiare l'immagine del padre.

Ne seguiva che il parricidio, come fece Edipo nella tragedia, fosse un momento necessario per risolvere il problema della crescita del figlio.

E' significativo che, dopo *Totem e tabù* (1912), Freud faccia la seguente dichiarazione: "non ho più dubitato che sia possibile concepire i fenomeni religiosi solamente usando il modello dei sintomi nevrotici individuali a noi familiari, come ritorni di significativi eventi da lungo tempo

dimenticati della storia primordiale della famiglia umana; non ho più avuto dubbi che essi debbano il loro carattere coattivo a questa origine, e che dunque agiscano sugli uomini in forza del loro contenuto di verità storica... Io ritengo che la concordanza tra individuo e massa sia in questo punto quasi completa; anche nelle masse l'impressione del passato permane in tracce mnestiche inconscie".<sup>14</sup>

Tornando ora al film, la scena si svolge in una villa in campagna, nei pressi di Parigi, dove Jeanne ha trascorso l'infanzia, dopo la morte del padre colonnello. Tom ha scelto di filmare Jeanne proprio in mezzo al suo passato. Olimpia, la vecchia bambinaia, "fedele, molto economica e razzista", segue il gruppo.

Jeanne: Qui si è tagliati fuori ma che cosa strana guardare dietro di sé.

Tom: Stop! Perché dici che è strano? Sei tu è la tua vita è la tua infanzia tutto quello che io sto cercando qui..

Così come Paul cerca di affrancare Jeanne dal suo passato e di farle vedere il presente perché si conosca nuova, così Tom, al contrario, la guida proprio nel suo passato, perché da lì non si muova se non verso di lui.

Jeanne, che con Paul aveva iniziato il nuovo viaggio in avanti alla nuova scoperta di sé, alla nuova creazione di sé, viene guidata all'indietro per essere legata alla catena fatale del suo personale archetipo indelebile: "il padre in grande uniforme della sua infanzia". Questo perché non cresca più, affinché, dopo avere scoperto che "è davvero un delitto invecchiare", riconosca Tom come suo salvatore e uccida chi, come Paul, vorrebbe farla allontanare dal suo passato, dalla sua infanzia per farla diventare autonoma e autocosciente.

Tom: La porta, apro la porta, apro tutte le porte. Ecco cerco l'inquadratura. Trovata. La marcia indietro. Giusto! Un ritorno all'indietro. Hai capito? Come una macchina tu ora ingrani la marcia indietro, bene chiudi gli occhi e ritorna indietro, non ti fermare così avanti, avanza all'indietro, così ritrovi la tua infanzia

Jeanne: Papà.

Tom: Brava! Hai ingranato sei partita.

Jeanne: In grande uniforme.

Tom: Non avere paura, superi tutti gli ostacoli.

Jeanne: Papà in Algeria

Tom: Hai quindici anni, quattordici, tredici, dodici, undici, dieci, nove... ci sei.

Tom quindi fornisce la chiave a Jeanne per "smarrirsi nella foresta primigenia degli archetipi". Perché, come afferma Zolla: "l'uomo vuole periodicamente smarrirsi nella foresta primigenia degli archetipi. Lo fa quando sogna, ma i sogni non bastano. Deve sparire da sveglia, rapito da un archetipo di pieno giorno. Sentirà il richiamo della Simmetria, della Congiunzione, dell'Unità nella Diade sarà trascinato come sia all'amplesso. Ogni individuo ha un suo particolare mito, una sua recita personale, che lo mette in comunicazione estatica con l'archetipo che lo tormenta. L'episodio da cui non può guarire, svelandogli l'archetipo fatale, gli impresse un marchio indelebile".<sup>15</sup>

Per meglio descrivere l'intreccio che stiamo dipanando citiamo ancora Zolla: "Un romanzo di Piotr Demianovic Uspenskji (*La strana vita di Ivan Osokin*) narra dell'uomo che si fece espellere da scuola, si giocò un'eredità, perse l'impiego, si vide sfuggire la fidanzata e allo stremo si recò in visita, supplice, da un mago, il quale lo riproiettò indietro ai suoi anni di scuola e tutto gli accadde per una seconda volta; a mano a mano egli

ricommissi gli identici errori, pur sapendo stavolta di rovinarsi commettendoli. Scoprì in tal modo la sua schiavitù, e forte di questa consapevolezza, dopo aver ripercorso la sua vita una seconda volta, si ritrovò nello studio del mago. Quando ne uscì osservò trasognato il vicolo moscovita e i trasognati gatti che vi oziavano, e finalmente capì che cosa fosse essere impersonalmente qui e ora, affrancato da se stesso. Di solito, viceversa, l'uomo si aggrappa ai cenci del suo passato, alla sua identità biografica, e ripete senza tregua le scene che esprimono la sua equazione personale".<sup>16</sup>

Bertolucci, creativo mago dell'immagine e della parola, ci fa viaggiare insieme a lui, dentro la sua opera, per superare gli ostacoli che impediscono l'autocoscienza.

Nel film siamo, al contrario, ancora nella casa di campagna di Jeanne e possiamo notare un'altra importante simmetria: Jeanne mostra a Tom gli alberi della sua "giungla" in giardino, nel cuore del giardino, perciò nel "tempio" del giardino, nel santa sanctorum del tempio. Qui Jeanne vede dei monelli algerini che fanno la cacca a culo al vento e, stupita, chiede loro che cosa stiano facendo e loro rispondono in modo naturale: "Stiamo facendo la cacca. Perché non si vede?". Olimpia, la vecchia tata, inveisce contro i ragazzini dicendo loro:

Gli algerini, gli algerini. Ma guarda cosa si deve vedere, non vi azzardate più. L'Africa, l'Africa e andate a cagare al vostro Paese, Ah! Neanche qui si può più restare in pace, ma se ne pesco uno vi faccio vedere io.

Ecco: tutto il risentimento razzista di Olimpia è uguale e simmetrico a quello provato ed espresso dalla presidentessa della giuria nella sala da ballo dove Paul e Jeanne balleranno l'ultimo tango e, non a caso, Paul mostrerà a "Madame", scandalizzata, il sedere, dopo essersi abbassato i

pantaloni, proprio come i ragazzini algerini, mentre la vecchia, scagliandosi contro la coppia, dirà loro: "Ma cosa fate? Qui è luogo di famiglia, andate al cinema per vedere l'amore".

Jeanne, nella scena del giardino, mostra un atteggiamento che possiamo definire "politically correct" chiedendo a Tom se abbia ripreso tutta la scena di Olimpia, perché: "così si avrà un'idea dei rapporti razziali nei sobborghi di Parigi". Tom replica "sembra proprio una giungla qui".

Nonostante ciò, le riflessioni sociali sono solo accennate, da Jeanne e Tom, proprio come se si dovessero solo mostrare e non anche sentire, si fermano dunque alla patina della pellicola non al contenuto.

Questo è il vero problema della società che i due ragazzi rappresentano: cecità e autocompiacimento, il massimo della nebbia cerebrale che sfocia nel consenso al condizionamento delle istituzioni che controllano la loro vita.

A proposito di controllo, ecco che Tom incalza Jeanne che vorrebbe andare via e cerca di trattenerla chiedendole appunto del padre.

Tom: Senti parlami di tuo padre...

Jeanne: Credevo avessimo finito.

Tom: Cinque minuti.

Jeanne: No, no, no basta! Non posso ho un impegno di lavoro.

Tom: Allora... il colonnello, il colonnello.

## **Il Regno del Padre**

Il tentativo, messo in atto da Tom, di fermare completamente Jeanne fallisce solo in parte, perché lei scappa sì via, ma inizia la scena successiva con Paul proprio parlando del padre colonnello. Qui, però, i sentimenti in gioco sono assolutamente discrepanti rispetto a quelli superficiali e stagnanti provati con Tom.

Jeanne: Il colonnello aveva gli occhi verdi e stivali lucidi. L'amavo come un Dio mio padre, era così bello nella sua uniforme.

Quindi Jeanne evoca ancora la figura divina: amava come un dio suo padre colonnello e va nel tempio-appartamento di rue Jules Verne a incontrarsi con il vero Dio senza riconoscerlo! Proprio come l'essere umano che pregava Dio, amava Dio e quando lo vide, non fu capace di riconoscerlo e lo uccise. Proprio come agì anche Edipo con suo padre: non lo riconobbe e lo uccise. La cecità è di tutti quelli che non vogliono vedere.

"A me invece perché dico la verità non credete" (Giovanni 8, 45).

"Sono venuto in questo mondo, perché si operi un giudizio; affinché quelli che non vedono, veggano; e quei che vedono diventino ciechi" (Giovanni 9, 39).

Jeanne: L'amavo come un Dio mio padre, era così bello nella sua uniforme.

Paul: Un sacco di merda.

Jeanne: Cosa? Non ti permettere.

Paul: Tutte le uniformi sono merda, tutto ciò che è fuori di qui è solo merda, e poi non me ne frega niente di sapere le cose del tuo passato!

Jeanne s'inquieta e, dopo avere redarguito Paul, affinché non scherzi sull'argomento del padre morto in Algeria, inveisce contro di lui chiedendogli che cosa debba dire o fare.

Paul: Vieni sulla nave pirata.

Di nuovo abbiamo una partenza, si viaggia senza spostarsi mai.

Siamo in rue Jules Verne e il capitano salpa per un'altra isola. Siamo nel luogo sacro, l'appartamento, dove si realizza la conoscenza di spazi lontanissimi e dove si ha l'epifania di una nuova dimensione.

Tutto connota il grande viaggio. Non importa il passato sottolinea Paul. "Rinnega te stesso" dice Cristo a chi gli domanda che cosa fare per seguirlo: dimentica il tuo passato e inizia il nuovo viaggio.

Significativo è anche che Jeanne chieda, nella inquadratura successiva e dopo avere ascoltato le note dell'armonica: "Perché non ritorni in America?" Ricordando la sua origine straniera, questa battuta manifesta non solo l'insofferenza di Jeanne nei confronti di Paul, ma pone anche in risalto il fatto che lui "americano" è arrivato dal nuovo mondo nel vecchio e che qui ha portato la nuova conoscenza.

Un americano a Parigi, in Europa, la terra da cui sono partiti gli esploratori del nuovo mondo senza, per altro, riconoscerlo subito per quello che era.

Perciò, ancora una volta, i piani si rovesciano e così come l'America esisteva già prima che venisse scoperta dagli europei, così lo "Straniero" Paul, era già prima di Jeanne. Quando, dopo, Paul sembra parlare della sua infanzia, in un piccolo paese, in una comunità agricola, in una fattoria, non fa altro che disegnare una forma di vita antica e naturale tra mucche e altri animali, non urbanizzata, non industrializzata, dove, tra caratteri un po' rudi e selvatici, aveva però amato la natura.

Pensiamo all'infanzia di Cristo, nato tra un bue e un asino, in un piccolo centro di pastori, pensiamo anche all'infanzia in campagna di Bertolucci, sempre rimpianta e ricercata, soprattutto da quando dovette abbandonarla per trasferirsi a Roma.

Per non parlare di Brando che sembra su un lettino freudiano a parlare di se stesso e della sua medesima vera infanzia, in un piccolo paese di provincia, tra animali e personaggi caratteristici.

Qui siamo davanti a noi stessi e all'infanzia del genere umano con la quale si dialoga nei sogni e attraverso i ricordi e le emozioni, l'infanzia delle fiabe, dei miti e dei riti: la giungla degli archetipi.

"E' meravigliosa l'infanzia" afferma Jeanne a Paul e in precedenza aveva dichiarato a Tom: "E' davvero un delitto invecchiare".

E ancora Jeanne, dopo il racconto verosimile dell'infanzia di Paul e dopo la farsa della simulazione di Cappuccetto Rosso, afferma: "E' buffo, è come quando da piccoli si gioca a fare i grandi. Mi sembra di tornare all'infanzia qui."

Nell'appartamento-tempio Jeanne si sente bene come nella giungla-tempio della casa di campagna della sua infanzia, ed ecco che Paul le può svelare in anticipo ciò che le renderà palese più avanti, l'inutilità delle illusioni, o meglio delle false illusioni stereotipate e convenzionali.

L'infanzia non è la più bella cosa che capiti nella vita perché dice Paul: "I bambini sono peggio dei grandi, fanno la spia non sanno ammirare che l'autorità, si vendono per una caramella".

Quando Paul ribadisce che non ha bei ricordi della sua infanzia eccetto uno, legato ad un anziano uomo con la pipa, che detestava il lavoro, non fa altro che rivelare un periodo non definibile, come quello dell'infanzia di Cristo, di cui non si hanno testimonianze e racconti precisi. Tutto comincia da grandi, ecco quello che Paul vuole comunicare a Jeanne. Anche Tom le imporrà alla fine di crescere, di cominciare a essere adulta, però senza

l'autonomia, di pensiero e d'identità, che invece voleva insegnarle Paul, lo "straniero".

Paul, infatti, similmente a Cristo, sostiene che niente e nessun legame è più importante dell'essere se stessi, se ci si vuole salvare.

"Un altro tra i suoi discepoli gli disse: 'Signore prima permettimi di andare a seppellire mio padre'. Ma Gesù gli rispose: 'Seguimi e lascia che i morti seppelliscano i loro morti'" (Matteo 8, 21-22).

"Signore io ti seguirò, ma permettimi di andare prima ad accomiatarmi da quelli di casa mia" Ma Gesù gli rispose " Chiunque mette mano all'aratro e si volta indietro, non è adatto per il regno di Dio" (Luca 9,61-62).

Un'altra singolare coincidenza, riguardo alle analogie tra Paul e Cristo, è il fatto che Paul, nel suo verosimile racconto della propria infanzia, nomina i campi di senape: "Lì, davanti alla casa avevamo una enorme distesa, un campo coltivato a senape..."

Non è molto usuale l'immagine delle piante di senape eccetto che nel Vangelo, dove il Regno di Dio è addirittura paragonato a un granello di senape.

"A che cosa paragoneremo noi il regno di Dio? In quale parabola lo rappresenteremo? Egli è come un granello di senape che quando si semina in terra è il più piccolo di tutti i semi che sono sulla terra, ma seminato che è, cresce e diventa il maggiore di tutti i legumi e fa rami sì grandi che gli uccelli del cielo possono mettersi al riparo della sua ombra" (Marco 4, 30-32).

Il Regno dei Cieli, perciò il regno del Padre Celeste, è il vero regno e Lui solo è il vero Padre di Cristo, così come Rosa, simbolo dell'Unità, è l'unica verità di Paul. Tutto il resto è inutile come sono inutili i nomi e i falsi legami che possono generare ricordi, brutti o belli, ma inutili finché non ci si rende conto di se stessi e dell'altro come parte di sé.

La famiglia, i microaffetti sono tutti piccoli e falsi legami che ricattano l'individuo affinché non diventi grande, autonomo e generosamente libero e aperto alla natura.

"Intanto giungono sua madre e i suoi fratelli e stando fuori, mandano a chiamarlo. Ora una gran folla sedeva intorno a lui e gli dissero: 'Ecco tua madre e i tuoi fratelli sono là fuori che ti cercano'. Ma egli rispondendo loro disse: 'Chi sono mia madre e i miei fratelli?' Poi gettando uno sguardo sopra coloro che erano seduti in cerchio intorno a lui, disse: 'Ecco mia madre ecco i miei fratelli. Chiunque fa la volontà di Dio egli è mio fratello, mia sorella e mia madre'" (Marco 3, 31-35).

Il granello di senape cresce fino a ospitare tutti gli uccelli all'ombra dei suoi rami, così come l'albergo di Rosa e Paul offre ospitalità a chiunque bussi alla porta.

## **La missione di Paul**

Paul è libero e offre il messaggio di autocoscienza e di armonia. Il suo linguaggio vuole mostrare all'individuo la possibilità di liberarsi dalle catene sovrastrutturali imposte dalle istituzioni che si prendono il diritto d'interpretare, spiegare e imporre l'unico codice di verosimile libertà.

Le parole di Paul sono di libertà come quelle di Cristo. Ricordiamo che, così come nel testo sono presenti le parole "Fucking God, fucking family, fucking police", così Cristo ordina a chi lo vuole seguire di abbandonare ogni cosa e ogni "legame" familiare. Egli stesso non riconosce i suoi legami familiari ufficiali e non appartiene né alla madre né ai fratelli, perché la sua famiglia è formata da chiunque fa la volontà di Dio.

Cristo, inoltre, afferma la libertà dell'individuo anche contro la legge dei sommi sacerdoti: "Il sabato è fatto per l'uomo e non l'uomo per il sabato; dunque il figlio dell'uomo è padrone anche del sabato" (Marco 2, 27). E ancora: "Gesù entrò di nuovo nella sinagoga dove c'era un uomo che aveva la mano inaridita, e lo stavano spiando per vedere se guarisse in giorno di sabato per poterlo accusare. Intanto egli dice all'uomo che aveva la mano inaridita: 'Vieni e mettiti nel mezzo'. Poi domanda loro: 'E' permesso fare del bene o del male in giorno di sabato, salvare la vita o lasciare morire?' Ma essi tacevano. Allora volgendo con sdegno lo sguardo sopra di loro, rattristato per la durezza del loro cuore dice a quell'uomo. 'Stendi la mano'. Egli la stese e la sua mano ritornò sana. Ma i Farisei, ritirati, subito tennero consiglio con gli Erodiani contro di lui, su come farlo perire" (Marco 3, 1-6).

Ma non è tutto. Proprio come Paul urla, piangendo, al cielo il suo grido disperato "Fucking God", Cristo, che pure aveva affermato "Io e il padre siamo una cosa sola" (Giovanni 10, 30) e "Io sono nel Padre e il Padre è in me" (Giovanni 14, 11), durante l'agonia grida ad alta voce: "Eli Eli lamà

sabactani? cioè "Dio mio, Dio mio perché mi hai abbandonato?" (Matteo 27, 46).

L'errore di Jeanne si manifesta come quello di coloro che vedono e non vogliono vedere, "Sono venuto in questo mondo affinché si operi un giudizio, affinché quelli che non vedono veggano e quei che vedono diventino ciechi. E uditolo alcuni Farisei che erano con lui gli domandarono: 'Siamo forse ciechi anche noi?' Gesù rispose loro: 'Se foste ciechi non avreste colpa, invece voi dite: Noi vediamo. Il vostro peccato quindi rimane'" (Giovanni 9, 39-41).

Al centro del messaggio di Cristo c'è la liberazione dell'uomo dal giogo del "principe del mondo". Cristo si sacrifica perché l'uomo, divenuto autocosciente, possa ricongiungersi nel Figlio con il Padre e sia libero per sempre dalla morte.

Questo mettere al centro l'uomo è però anche l'obiettivo di Buddha che, venuto 500 anni prima di Cristo, diffuse un messaggio di libertà molto simile a quello del Figlio di Dio, come sottolinea lo stesso Bertolucci che aggiunge, a conferma del suo credo libero, conscio e inconscio, "io pongo al centro l'uomo".

Il messaggio forte e rivoluzionario di Cristo non fu capito dalle istituzioni ieri come oggi, anzi fu usato per perfezionare la lettura e la riscrittura dei sacri testi secondo i diversi obiettivi politico-sociali delle diverse fonti di potere. Come afferma Zolla: " perfino il Regno-dentro-di voi dei cristiani, nato dal rifiuto del messianesimo politico, servì come giustificazione dell'autorità d'un Impero cristiano, perfino il messaggio di liberazione del Buddha fu usato come giustificazione di regni asiatici. Chi perpetra questi tradimenti si sente pienamente autorizzato: se egli presta aiuto al mito, questo deve servirgli da difesa mitica".<sup>17</sup>

Chiunque deve potere entrare nella chiesa di Dio, è l'unico posto in cui non dovrebbero esistere differenze sociali, esattamente come chiunque può essere ospitato nell'albergo di Rosa e Paul.

Di fatto la storia e la cronaca ci hanno mostrato letture politiche che hanno stravolto l'originario messaggio rivoluzionario delle parole di Cristo. Nel nome di Cristo si sono fatte guerre, prevaricazioni, omicidi, alleanze pericolose e partiti politici, che niente avevano da spartire con il messaggio di autocoscienza individuale e di rispetto dell'uomo in equilibrio con la natura.

Lutero, con la sua Riforma, manifestò la dirompente ribellione all'uso manipolativo dei testi sacri da parte della élite ecclesiastica romana, e contribuì certamente all'autoformazione individuale, alla conoscenza riflessiva di se stessi, al dialogo intersoggettivo grazie, soprattutto, alla lettura e alla conoscenza della Bibbia che ognuno poteva leggere e interpretare da solo, senza la reinterpretazione, "palesamente veicolata", di medium imposti dalla istituzione ecclesiastica. Eppure, con quella "particolare lettura individuale" della Bibbia, si sono formati sì individui riflessivi e autonomi, ma anche molteplici individui che hanno aderito a sette diverse che pretendevano di avere l'interpretazione migliore del testo sacro e, di fatto, in molti casi, si sono ristabilite le stesse gerarchie e le stesse dipendenze delle istituzioni rifiutate all'inizio. Non a caso nello script originale di *Ultimo tango*, alla fine della tredicesima scena, appunto l'ultima considerata, qualcuno bussa alla porta dell'appartamento di rue Jules Verne sorprendendo Paul e Jeanne: è un venditore di bibbie che dichiara: "La Bibbia vera... edizione unica... rilegata.. non chiudete la porta in faccia all'eterno", infine: "C'è qualcuno lì dentro! Aprite ai testimoni di Geova". A questo punto si manifesta la reazione di Paul che apre la porta e scaccia urlante il venditore di bibbie richiamando la furiosa reazione di Cristo contro i profanatori del tempio (cfr. Marco 11, 15-18).

Quest'ultima scena dopo essere stata girata fu tagliata dal regista, forse perché troppo esplicita ed ideologica, dopo la presentazione del film al New York Film Festival.<sup>18</sup>

Nella poetica di Bertolucci sembra esserci un importante tema dominante: l'uomo, che cerca di plasmare se stesso liberandosi dagli archetipi fatali, dai legami falsi, dalle tradizioni stereotipate e vuote di valore per andare in una direzione nobile di autodeterminazione e di autocoscienza.

Per liberarsi l'individuo deve, in una parola, crescere, in modo da affrancarsi dalle dipendenze che nevroticamente lo portano a un'infinita coazione a ripetere.

Se si considera la relazione tra religione e complesso di Edipo, allora più si cresce più ci si stacca, si rompe con Edipo e con la religione. Questo si vede nei paesi più "progrediti e cresciuti" dove più radicata è la secolarizzazione. Ecco che allora la Chiesa, come potente istituzione, esercitando l'autorità del "suo" unico Dio padre, cerca "paesi bambini" che possano ancora dipendere dalla figura paterna dell'unico Dio padre "grande, potente e buono" che essa rappresenta.

Di conseguenza il buddismo di Buddha, apparso 500 anni prima di Cristo, è la non religione: è l'autocredo dei figli cresciuti.

Sembrirebbe che la crescita individuale dell'uomo verso la libertà non sia l'obiettivo della Chiesa e delle istituzioni che seguivano e seguono le tradizioni obsolete: "I Farisei e gli Scribi gli domandarono: 'Perché i tuoi discepoli trasgrediscono la tradizione degli antichi e prendono cibo con mani impure?' Egli rispose loro: 'Isaia ha ben profetizzato di voi ipocriti: così egli ha scritto: Questo popolo mi onora con le labbra, ma il cuore è lontano da me. Essi mi rendono un culto vano insegnando dottrine le quali non sono che precetti umani. Trascurando il comandamento di Dio vi attaccate alla tradizione degli uomini'" (Marco 7, 5-8).



## La Luce brilla nelle tenebre

Torniamo in rue Du Depart, all'albergo-chiesa di Rosa e Paul, dove lui parla di nuovo con la madre di Rosa rivelando la vera differenza tra le due donne. E' sera. La madre indossa una vestaglia e un sax suona impedendole di prendere sonno.

Maman: Non riesco a dormire. Questo sassofono.

Paul: (parla senza guardarla) Sono entrato in questo albergo per caso, per passarci una notte e ci sono rimasto per cinque anni.

Maman: Quando io e papà tenevamo l'albergo, la gente veniva qua per dormire.

Paul: Ora c'è un po' di tutto. Qui ti puoi nascondere, ti puoi drogare, fare della musica se vuoi. (Maman gli appoggia la mano sulla spalla) Tolga quella mano.

Maman: Non sei solo Paul, ci sono io (Paul morsica la mano di Maman).

Maman: Ah! Ma sei pazzo. Ora comincio a capire.

Paul: Le hanno sempre detto che vi assomigliavate lei e Rosa? vero Maman?

Maman: Fino a dieci anni fa... lo dicevano tutti... due sorelle.

Paul: Beh, Maman, non è vero. Rosa era diversissima da lei.

Maman: Questa musica... questa musica... non la sopporto.

Paul: Vuole che li faccia smettere?

In questa scena assistiamo al falso, ma necessario, raddoppio di Rosa in sua madre che Paul cancella con la rivelazione dell'evidente diversità, sotto l'apparente rassomiglianza.

Alla rivelazione di Paul, che la mette davanti all'evidenza di essere solo "una moritura che seppellisce i suoi morti", la madre reagisce dicendo: "Questa musica... questa musica... non la sopporto".

E' un rifiuto netto. La madre rifiuta il luogo, l'albergo, dove una volta, "senza peccato", si veniva solo per dormire e dove al contrario, adesso, ci si viene per fare ogni peccato, dal far di musica, al nascondersi, al drogarsi, insomma ci si viene per evadere, per trascendere e non più per dormire e rifiuta anche la figlia alla quale credeva di assomigliare, dieci anni prima, come una sorella.

Questo doppio rifiuto, sia del luogo sia della figlia, rappresenta l'impossibilità di riconoscere e di vedere la realtà della vita. Maman non accetta la musica che di notte, al buio, potrebbe porle domande, mettendole ansia e disturbandola. Non accetta il fatto che la figlia sia diventata diversa da lei, cioè se stessa, affermandosi indipendente al punto da uccidersi senza lasciarle un rigo, qualcosa che le spiegasse il gesto. Come le aveva detto Paul, lei non è in grado di capire, non capisce il gesto di Rosa, non vuole accettare la realtà e preferisce colpevolizzare Paul, facendosi così un alibi: "Sei pazzo. Ora comincio a capire."

Paul non le permetterà l'artificio e le solleverà il velo sulla vita, mostrandole, dopo avere spento la luce, i frequentatori dell'albergo tra i quali scopriremo un altro doppio, questa volta di Paul: Marcel, l'amante di Rosa.

La vita che Paul mostra a Maman è l'inferno, l'inferno quotidiano, nel quale lui si è calato sposando Rosa, come anche Cristo aveva fatto sposando la causa del Padre e scendendo agli inferi.

Una realtà senza luce. I clienti dell'albergo hanno molta paura del buio e, in una babilonia di voci straniere spaventate, mentre si affacciano nell'oscurità, sulle scale, Paul li presenta a Maman.

Paul: Ci vuole molto poco per farli tremare. Sa di che hanno paura? Glielo dico io. Hanno paura del buio, hanno paura di essere uccisi.

Maman: Paul... accendi, accendi la luce.

Paul: Voglio presentarla a un paio di clienti. Amici venite a salutare la mamma! Mamma questo è mister Saxophon...e quello è mister Junky, il nostro fornitore di droga... e lì c'è la bellissima miss Pompino 1933, che ancora dà dei punti a tante altre, quando si toglie la dentiera.

Maman: Accendi la luce.

Paul: Oh!, Ha paura del buio mamma, ha paura del buio poverina, ma sicuro tesoro l'accontento subito, stia tranquilla, faccio subito un po' di luce.

(Mentre Paul riporta la luce nell'hotel, appare uno sconosciuto all'entrata che fissa Maman senza parlare. Deve essere entrato durante il buio. Sembrano due statue. Finché lui si toglie il cappello e saluta...)

Maman: Chi è?

Paul: Le piace? Era l'amante di Rosa

In quest'ultima parte della sedicesima scena, Paul appare proprio, in pieno, come figura Christi.

Egli arriva nelle tenebre per ridare la luce, e vive proprio in mezzo ai peccatori, a coloro che hanno smarrito la luce e che attraverso lui possono riconquistarla.

L'albergo appare veramente come la chiesa di Cristo, l'approdo per tutti coloro che desiderano trovare un rifugio e la luce per illuminare le tenebre di cui hanno timore, perché ne conoscono bene il significato mortale.

L'albergo di Rosa e Paul è il Tempio di Dio "Perché il Tempio di Dio vivente siamo noi stessi, come disse Iddio. Abiterò con loro e fra di loro camminerò; io sarò il loro Dio ed essi saranno il mio popolo" (Corinti, II, 6, 16).

Bertolucci, inoltre, disse che mentre girava il film si ricordava continuamente un verso di Elsa Morante: "Non bisogna dire ama il prossimo tuo come te stesso, ma ama il prossimo tuo perché è te stesso".<sup>19</sup>

Dall'inizio alla fine questa scena connota il luogo della casa di Dio Padre come rifugio per il suo popolo. Una volta, quando c'erano i falsi dei, cioè i genitori di Rosa, la gente ci veniva solo per dormire: era un posto di morti che seppellivano i propri morti. Nessuno viveva, nessuno cercava la luce, solo l'oblio del sonno.

Con l'avvento di Rosa e di Paul c'è il risveglio, c'è la coscienza di se stessi, della propria condizione umana fuori dall'eden, nell'inferno quotidiano, in cerca della luce.

## **SECONDO GIORNO**

## **Ti voglio libera!**

La scena diciassettesima ci riporta in pieno giorno nell'appartamento di rue Jules Verne, Jeanne è nel bagno e si chiede che cosa ci faccia in quell'appartamento con Paul.

Jeanne: Ma che cosa ci sto a fare in questa casa con te, l'amore?

Paul: No, diciamo che vieni qui perché ti piace scopare

Jeanne: Mi hai preso per una puttana?

Paul: No sei solo una cara ragazza fuori moda che cerca di adeguarsi.

Jeanne: Meglio puttana.

Jeanne è in cerca della propria identità e viene fotografata spietatamente da Paul.

Per Jeanne il suo non conoscersi è caratterizzato anche da questa esigenza di riflettersi nel giudizio di Paul. Egli la pone di fronte allo specchio dicendole che è solo una cara ragazza spaesata alla ricerca confusa di se stessa.

Però lei si vede e si pensa puttana, quindi non ha il concetto di scegliere consapevolmente di essere se stessa. Non riesce a vedere che, se è in quell'appartamento, è perché cerca una definizione, una lettura di se stessa, una chiave; Jeanne, al massimo, si vede puttana cioè oggetto di piacere, strumento passivo non desiderante. Il suo desiderio è dipendente da qualcuno, dall'immagine del padre, dal fidanzato Tom, dal riedificato padre-Paul, analista, amante, che però non è il vero Paul, uomo libero, padrone di se stesso e delle sue scelte.

Jeanne non vede Paul e non vede e non comprende il suo messaggio di libertà e di autocoscienza, ne è solo incuriosita, affascinata e turbata,

infatti, non capendolo, cerca di scoprire delle informazioni su di lui frugando nelle tasche della sua giacca senza trovare comunque nulla.

Paul: Perché hai frugato nella mia giacca?

Jeanne: Per sapere qualcosa di te.

Paul: Beh, se vuoi sapere qualcosa di più cerca dentro lo slip.

Paul suggerisce a Jeanne la chiave della vera conoscenza, "beh, se vuoi sapere qualcosa di più cerca dentro lo slip", quella che passa esclusivamente dal desiderio. Infatti il desiderio è rivoluzionario di per sé e porta innovazioni e cambiamenti.

Jeanne, però, continua nella sua superficiale e inutile ricerca usando indizi comuni che non portano a niente.

Jeanne: Per ora sappiamo che comperi i vestiti ai grandi magazzini, è un po' poco, ma è già un buon inizio.

Paul: Senti non è un inizio è già una fine.

Paul continua a indicarle la verità che lei non vuole accettare e vedere. Per Jeanne è vero quello che sembra, quello che appare, non rompe gli schemi usuali e Paul le dice che la sua ricerca non è agli inizi, ma è già finita.

Jeanne vuole continuare comunque il gioco, secondo le regole vecchie e inutili e Paul allora gioca, finge, rispondendole nonsense sul suo passato.

Importante è ricordare che quando alla fine egli svelerà la sua vera identità, senza mentire, Jeanne lo schernerà, non starà più al gioco e si compirà, così, il sacrificio previsto, in analogia a quanto descritto nelle sacre scritture. "'Se tu sei il Cristo, diccelo apertamente'. Rispose loro Gesù: 'Ve l'ho detto ma non credete, le opere che faccio in nome del Padre mio,

queste mi rendono testimonianza, tuttavia voi non credete, perché non siete delle pecore mie" (Giovanni 10, 24-26).

"Perché non capite il mio linguaggio? Perché non potete ascoltare né intendere la mia parola. Voi avete come padre il diavolo e volete soddisfare i desideri del padre vostro, egli fu omicida fin dal principio e non perseverò nella verità; perché in lui non c'è verità; quando mentisce parla di quel che gli è proprio, perché è bugiardo e padre della menzogna. A me invece perché vi dico la verità, non credete" (Giovanni 8, 43-45).

Rivelatrice è la battuta di Jeanne che guarda Paul radersi con un rasoio a mano libera

Jeanne: E' un rasoio da barbiere.

Paul: E' permesso dalla legge basta saperlo usare.

Jeanne: Sì ma è sempre pericoloso.

Paul: Nelle mani di un pazzo.

Qui vediamo Jeanne intenta al trucco e Paul che si insapona il viso per radersi, ma lei è truccata solo a metà perché l'altra metà del viso è completamente pulita.<sup>1</sup>

Jeanne, nel basso ventre di Parigi, è sempre truccata. La si vede mentre si fa il maquillage, quando indossa il suo finto abito, la maschera socio-stereotipata che Paul vorrebbe insegnarle a togliere. Al contrario, Rosa non si truccava mai e Paul lo rivelerà nel coinvolgente soliloquio con lei cadavere, tra le ortensie, truccata e abbigliata da sposa dalle mani di sua madre. Lì Paul pulirà il viso di Rosa, piangendo, dicendole che lei non l'avrebbe mai sopportato il trucco, cioè la maschera, perché mai si era truccata in vita sua.

Jeanne: (si blocca, con il rimmel in mano, guardando Paul che impugna il rasoio) Hai intenzione di sfregiarmi?

Paul: No, sarebbe come scrivere il mio nome sulla tua faccia.

Jeanne: Come si fa agli schiavi?

Paul: Gli schiavi si marcavano sul sedere mentre io ti voglio libera.

Qui ci troviamo davanti alla connotazione della repressione e della libertà. Jeanne si vede schiava e lo è. Paul, prima di tutto, le insegna che è in errore perché il segno della schiavitù non è visibile, non è sul viso, dichiarato e manifesto, ma, nascosto, sul sedere.

Il marchio degli schiavi si nasconde sotto il vestito, sotto il trucco, sotto la superficie. Jeanne fa trasparire la sua passività anche attraverso questa immagine che evoca la complicità nefasta, sado-masochista, del carnefice e della vittima: in apparenza non c'è violenza, la sottomissione, alle regole del più forte, è celata.

Paul che è libero e padrone di se stesso, le risponde che non la vuole schiava, perché la vuole libera. Non vuole “marchiarla” in nessun modo, né apertamente, sul viso, né di nascosto, sul sedere, lei deve essere libera, attiva e coscientemente se stessa, senza dipendenze.

La libertà è quello che cerca di farle vedere Paul, attraverso il percorso iniziatico con lui. Però, così come Cristo non riesce a sgretolare i falsi pregiudizi e le false convenzioni, anche Paul non riesce a far sì che lei si liberi della sua “gabbia” se non, forse, solamente dopo lo spargimento di sangue dell'ultima scena.

"Gli opposero: Noi siamo progenie di Abramo e non siamo mai stati schiavi di nessuno, come dici tu sarete liberi? Rispose Gesù: In verità, in verità vi dico: Chi fa il peccato è schiavo del peccato. Or lo schiavo non sta sempre in casa; il figlio invece vi sta sempre in casa. Se dunque il Figlio vi libera, sarete veramente liberi. Lo so che siete progenie di Abramo, ma

intanto cercate di farmi morire, perché la mia parola non penetra in voi" (Giovanni 8, 33-37).

Jeanne continua il dialogo e riafferma il suo errore:

Jeanne: Libera, non sono affatto libera

Paul: Sei libera di venire qui a scopare con me.

Jeanne: Libera un cazzo... senti vuoi sapere perché, perché non vuoi conoscere niente della mia vita, perché tu le odi le donne, ma che cosa ti hanno fatto?

Paul: Vedi o le donne pretendono sempre di sapere io chi sono o pretendono che io sappia chi sono loro e questo mi annoia a morte.

Jeanne: Io non ho mica paura di parlare di me, ho compiuto vent'anni e...

Paul: Jesus Christ! No ma come te lo devo dire che non voglio sapere niente... capito, so che non è facile ma devi rassegnarti.

Paul: La sola verità è... (la sua voce si addolcisce) sono una rarità i lavabos a due posti, così a coppie, sembrano fatti apposta per farci stare insieme anche dopo, non credi... Devo riconoscere che sono felice con te.

Dopo questo graffiante dialogo, Paul si allontana dalla stanza da bagno ed esce dall'appartamento, in silenzio, senza che Jeanne se ne accorga, come per provocarle una scossa riflessiva ulteriore.

Jeanne, infatti, durante tutto il dialogo evidenzia l'assoluta incapacità di riconoscere non solo il senso della libertà, ma anche il senso della verità. Proprio il suo ostinarsi a confondere realtà e verità fa adirare Paul, che le grida di non buttare via il suo cervello e poi cerca di dirle qualcosa in modo più gentile, ma capisce che non è possibile. Allora le sposta l'attenzione sul vantaggio di essere ancora uniti, dopo l'amore, nella stanza da bagno, grazie alla bella invenzione dei lavabi gemelli che sono diventati rari da trovare.

Ancora un accenno al passato, a un tempo in cui l'amore tra uomo e donna era felice, eterno e senza divisioni. Quasi come prima dell'avvento del senso del peccato, prima che Adamo ed Eva generassero, nella sofferenza e nell'inganno, la progenie che si sarebbe riconciliata con il Padre e con la verità solo a seguito della venuta di Gesù Cristo, "il Secondo Adamo" (Corinti, I, 15, 45-47), le cui parole "conoscerete la verità e la verità vi farà liberi" (Giovanni, 8, 32), si possono trovare riflesse in quelle di Paul. Jeanne non capisce, non si rende conto.

Jeanne: Sono pronta arrivo, usciamo insieme? Ma... cafone, nemmeno ciao!

Jeanne vorrebbe uscire dall'appartamento insieme a Paul e, accortasi di essere rimasta sola, inveisce contro di lui. Quindi, con voce ansiosa, telefona al fidanzato Tom, alter ego di Paul, per dargli un appuntamento immediato a Passy, nella metropolitana di Passy.

## **Metrò**

La scena successiva si apre ancora su rue Jules Verne, ma siamo alla fermata del Metrò. Tom, sceso dal treno, sta per uscire e osserva indifferente i palazzi, anche quello con l'appartamento-tempio che ai suoi occhi non ha, naturalmente, alcun valore.

Dalla banchina opposta alla sua, Jeanne lo chiama e mentre lui si avvia per raggiungerla, lei lo blocca e gli dice di restare lì dove si trova. Tom è alquanto irritato dal comportamento di Jeanne, ma sta al gioco.

Jeanne: Devi trovartene un'altra.

Tom: Per che cosa?

Jeanne: Per il tuo film

Tom: Perché?

Ecco, qui Jeanne sembra rispondere realisticamente a Tom, lei è effettivamente stanca di recitare la parte della ragazza d'oggi nel suo film, si sente violentata e desidera finire la collaborazione con il fidanzato.

Jeanne in questo momento sta cercando di rompere con il passato per trovare il proprio presente.

Tom non accetta. Come regista-fidanzato vuole che il problema rientri a tutti i costi, raggiunge Jeanne e, trattandola come se fosse un padre autoritario e spazientito dalla figlia capricciosa e ribelle, la schiaffeggia violentemente. Jeanne risponde, ma alla fine l'incidente si chiude con un abbraccio e un lungo bacio, proprio come nelle favole, cioè nelle illusioni.

Il comportamento di Tom sembra riflettere quello repressivo delle istituzioni. Egli opprime e schiaccia il desiderio di Jeanne, non vuole che si

tagli alcun legame per mantenere tutto "in ordine" all'interno della coppia-istituzione.

Il tentativo di Jeanne è subito represso perché il suo desiderio è direttamente gestito da Tom che è l'icona del legame edipico-familiare, ecco perché alla fine della scena i due ragazzi si abbracciano e si baciano. Il desiderio ritorna a fluire "correttamente" all'interno delle figure che reiterano e rappresentano l'autorità socio-familiare.

Jeanne si sente rassicurata, ha ritrovato la figura del padre in Tom e quest'ultimo la gratifica gestendone e amministrandone il desiderio. Vedremo, appena più avanti, che, per impedire a Jeanne altri tentativi di autoaffermazione, Tom le chiederà di sposarlo e lei accetterà realizzando, così, il compimento della "passione" di Paul.

Tom, ancora di più, connota le sue qualità borghesi e consolida il modello del ragazzo d'oggi, moderno solo all'apparenza, cioè perfettamente "a la page". Egli riassume, in se stesso, il vecchio sotto le sembianze del nuovo. Non ha un linguaggio proprio, non riflette, usa modelli stereotipati e vuole mantenerli, non desidera cambiare nulla e non evolve.

Paul cerca di aprire gli occhi a Jeanne, cerca d'insegnarle a desiderare autonomamente e così trovarsi, ma Tom la ostacola fornendole un salvagente bucato che le blocca il percorso di autocoscienza.

Paul cerca di mostrare a Jeanne come desiderare se stessa, per farle prendere i propri desideri come realtà e non la falsa realtà borghese come suo desiderio.

"Voi siete di quaggiù, io sono di lassù. Voi siete di questo mondo, io non sono di questo mondo. Per questo vi ho detto che morrete dei vostri peccati: perché, se non credete che io sono il Messia, voi morrete nei vostri peccati... Se persevererete nei miei insegnamenti, sarete veramente miei discepoli, conoscerete la verità e la verità vi farà liberi" (Giovanni 8, 23-24; 8,31).



## Marcel e Paul

La missione di Paul, come immagine di Cristo, sembra manifestarsi, in maniera ancora più trasparente, nel seguente dialogo con Marcel, suo doppio, nel cuore della moglie.

Paul scende, di sera, nella stanza di Marcel: i due uomini indossano una vestaglia identica, comune regalo di Rosa.

Paul capisce, parlando con Marcel, perché Rosa non ha lasciato nulla di scritto per chiarire il suo gesto: il motivo del sacrificio è Marcel stesso.

Alla fine del dialogo tutto è chiaro:

Paul: Stavo cercando una lettera di Rosa, ma la lettera è lei...

Vedremo più avanti che, davanti al cadavere di Rosa, Paul confermerà questa rivelazione affermando: "E così per aiutarmi a comprendere, tu mi hai lasciato in eredità Marcel, il doppio del marito la cui camera era il doppio della nostra."

Marcel rappresenta il povero genere umano, solo e mortale, che non ha altro fine se non se stesso. Gli affanni della vita terrena lo condizionano e lo costringono a difendersi, cercando un falso rifugio nella cura del corpo, per esorcizzare il tempo che passa e la decadenza fisica, epifania della morte.

Marcel, che si tiene in forma fisicamente facendo ginnastica, che si turba per un piccolo herpes alle labbra, dimostra efficacemente il panico e la preoccupazione dell'uomo senza tempo eterno.

Paul scopre la paura della morte, l'incapacità dell'uomo di tollerare orizzonti limitati e finiti, e comprende il gesto di Rosa.

Rosa sembra rappresentare la figura di Dio che rinnova l'alleanza con l'uomo per salvarlo dalla morte.

Dio aveva offerto l'alleanza al suo popolo che, però, nella sofferenza e nella solitudine nel deserto, aveva creato altri idoli per sopravvivere rompendo così il patto dell'alleanza.

"Perché così parla il Signore Dio: Io ti ho ripagata secondo quello che tu hai fatto, tu che hai disprezzato il giuramento fino al punto di rompere l'alleanza che avevi con me... Tuttavia io mi ricorderò del patto che avevo stretto con te nel tempo della tua giovinezza e rinnoverò con te una alleanza eterna. Poiché sarò io a rinnovare la mia alleanza con te, e allora saprai che sono io il Signore, affinché ti rammenti e tu senta confusione e non abbia più ad aprire bocca, per la vergogna, quando ti avrò perdonato quanto facesti, dice il Signore Dio" (Ezechiele 16, 59-60; 16, 62-63)

Paul apprende che Rosa, in camera di Marcel, strappava la carta da parati, con le mani, per mettere a nudo l'intonaco bianco sottostante. Rosa voleva che la stanza di Marcel fosse uguale a quella sua e di Paul, che aveva proprio le pareti bianche. Lei stessa le aveva volute bianche, diverse da tutte le altre dell'albergo, come racconta Paul. Il gesto di Rosa, di strappare la carta dalle pareti, esprime il desiderio di aprire un nuovo orizzonte come per riportare la luce, togliere le coperture e liberare la sostanza pura.

Rosa voleva fare in modo che Marcel fosse simile a Paul. Così come Dio aveva creato l'uomo a sua immagine e somiglianza. Tuttavia la condizione umana è in realtà veramente insopportabile per l'uomo.

Marcel, Adamo decaduto, soffre talmente del limite mortale che arriva a cercare dei falsi aiuti, dei falsi dei. Egli si rifugia nella cosmesi e nella ginnastica, cercando, inutilmente, di sconfiggere le malattie e l'invecchiamento.

Più precisamente Marcel sembra rappresentare il "primo Adamo decaduto", mentre Paul personifica il "secondo Adamo" cioè, nella definizione di San Paolo, Cristo che mostra la vera via di salvezza.

"Il primo uomo, Adamo fu fatto anima vivente, l'ultimo Adamo è spirito vivificante. Ma non è prima ciò che è spirituale, bensì ciò che è animale: lo spirituale viene dopo. Il primo uomo Adamo tratto dalla terra è terrestre; il secondo, Cristo, invece è dal cielo" (Corinti, I, 15, 45-47). "Io sono la via, la verità e la vita" (Giovanni, 14, 6).

Il sangue sparso da Rosa appare, dunque, come il simbolo dello spargimento di sangue che rimette i peccati, purifica e suggella una nuova alleanza tra Dio e l'uomo. Nel Vecchio Testamento Dio annuncia la venuta del Messia che opererà la riconciliazione dell'uomo con l'Eterno.

Paul, come identificazione di Cristo, è colui che porta il nuovo messaggio per affrancare gli esseri umani dalla schiavitù della morte.

Rosa, raffigurazione del Padre, ristabilisce il contatto con il "figlio terreno", rappresentato da Marcel, ma è solo attraverso il sacrificio del "figlio prediletto", impersonato da Paul, che si rinnoverà l'alleanza tra il Padre e tutti i suoi figli.

Nella scena del racconto del suicidio di Rosa vediamo molto sangue, dappertutto e nella vasca. Poi l'acqua scorre e, lentamente, nella vasca il sangue diventa acqua, acqua trasparente, cioè assistiamo al mutamento, alla "transustanziazione" del sangue in acqua.

L'acqua di morte, diventa nel momento della morte di Rosa, acqua di vita, cioè sorgente di vita per Paul.

Il "Padre" genera il "Figlio".

Abbiamo visto il continuo intrecciarsi della Trinità Divina e della trinità edipica, dove sessi e ruoli sono intercambiabili: "Perchè chi fa la volontà del Padre mio che sta nei cieli, egli è mio fratello e mia sorella e mia madre" (Matteo 12, 50).

Tutto è scritto nel Vangelo: un Padre e un Figlio, Dio e Cristo, lo sposo Giuseppe che è figlio, padre e fratello, la sposa-Maria che è figlia, madre e sorella, il Figlio Gesù che è Figlio, Padre e Fratello.

**TERZO GIORNO**

## Segreti di Famiglia

Paul il giorno dopo si trova nell'appartamento di Rue Jules Verne dove Jeanne entra e lo trova sdraiato a terra intento a mangiare del pane e del formaggio. La ragazza è di fretta e ha portato un giradischi, lui le chiede del burro e lei, come un automa, esegue e glielo butta nel piatto sedendosi di fronte.

Jeanne non trova che sia interessante guardare un americano che mangia formaggio, seduto sul pavimento di un appartamento vuoto, quindi tamburella le dita sul pavimento avvertendo che ci deve essere qualche cosa sotto il parquet. Paul la raggiunge gattonando e, mentre sta per scoprire il segreto nascosto, lei lo blocca, impaurita, dicendogli che, forse, sotto il legno c'è un segreto di famiglia e non si deve indagare.

L'ansia improvvisa di Jeanne rivela la consapevolezza e il timore dei segreti di famiglia.

"Guardatevi dal lievito dei Farisei che è l'ipocrisia. Non vi è niente di nascosto che non debba essere scoperto e nulla di segreto che non debba essere conosciuto" (Luca 12, 2).

Paul: Segreto di famiglia? Te lo dico io il segreto di famiglia.

Paul è molto irato, prende il panetto di burro e, mentre sodomizza Jeanne, esplode, come Cristo, contro tutti i vizi nascosti e gestiti nella famiglia, contro il sepolcro imbiancato che è la famiglia, falsa istituzione morale.

Paul: Voglio farti un discorso sulla famiglia. Quella santa istituzione inventata per educare i selvaggi alla virtù. E adesso ripeti insieme a me...

Santa famiglia... Avanti ripeti, ripeti!

Santa famiglia, sacrario dei buoni cittadini, ripeti!

Dove i bambini sono torturati fino a che non dicono la prima bugia...

Dove la volontà è spezzata dalla repressione...

Dove la libertà è assassinata dall'egoismo...

Fucking, fucking family. Oh! God, Jesus.

Le parole di Cristo brillano nelle parole di Paul.

Le une richiamano le altre, si sviluppano nelle altre. Il testo sacro e il testo del film si ripetono, s'incrociano, s'illuminano e si riflettono.

"Guai a voi Scribi e Farisei ipocriti che pulite il di fuori del bicchiere e del piatto, mentre il di dentro è pieno di rapina e d'immondezza. Fariseo cieco, lava prima il di dentro del bicchiere e del piatto, sicché anche il di fuori diventi pulito.

Guai a voi Scribi e Farisei ipocriti perché siete simili a sepolcri imbiancati, i quali visti di fuori paiono splendidi, ma dentro sono pieni di ossa di morti e di ogni putredine. Così anche voi di fuori apparite giusti alla gente, ma dentro siete pieni d'ipocrisia e d'iniquità" (Matteo 23, 25-28).

"Guai a voi perché innalzate sepolcri ai profeti mentre i vostri padri li hanno uccisi. Voi dunque ne siete testimoni e approvate le opere dei vostri padri, perché essi li uccisero, e voi costruite i sepolcri. Per questo la sapienza di Dio ha detto: Io manderò loro profeti e apostoli: uccideranno gli uni e perseguiteranno gli altri" (Luca 11, 47-49).

"Fanno poi tutte le loro azioni per essere veduti dagli uomini... amano i primi posti nei convivi e i primi seggi nelle sinagoghe, vogliono essere salutati nelle pubbliche piazze... Guai a voi, scribi e Farisei ipocriti che percorrete il mare e la terra per fare un proselita e quando lo è diventato ne fate un figlio della Geenna il doppio di voi. Guai a voi ipocriti che pagate la decima della menta, dell'aneto e del cimino e trascurate le cose più

essenziali della legge; la giustizia, la misericordia e la fedeltà. Guide cieche, scolate il moscerino e inghiottite il cammello" (Matteo 23, 5-7; 15; 23-24.).

"Il discepolo non è da più del maestro, né il servo da più del suo padrone. Basta al discepolo d'essere trattato come il maestro e al servo come il padrone" (Matteo 10, 24-25).

"In verità vi dico se non diventate come i fanciulli non entrerete nel regno dei cieli... Ma se qualcuno scandalizzasse uno di questi piccoli, che credono in me, sarebbe meglio per lui che gli fosse appesa al collo una macina d'asino e venisse sommerso nel fondo del mare... Guardatevi di non disprezzare nessuno di questi piccoli, perché vi dico che i loro angeli nei cieli vedono continuamente il Padre mio che è nei cieli. Poiché il Figlio dell'uomo è venuto a salvare quello che era perduto" (Matteo 18, 3; 6, 10-11).

## **Desiderio e libertà**

“Dopo il '68 verità, potere e desiderio emergono prepotenti nelle formulazioni discorsive. Parola di verità, tecnologia del potere, macchina desiderante: ecco la triplice funzione delle formulazioni discorsive. Freud però aveva riconosciuto l'essenza universale astratta del desiderio e l'aveva territorializzato all'interno della famiglia, triangolizzandolo nell'Edipo. Il desiderio non si produceva perciò autonomamente, ma si rappresentava”<sup>1</sup>.

Freud inoltre aveva osservato che nel complesso di Edipo si ritrovano gli inizi sia della religione che della morale, della società e dell'arte, e ciò in piena conformità ai dati della psicanalisi che vede in tale complesso il nucleo di tutte le nevrosi.<sup>2</sup>

La religione, da sempre, amministra e istituzionalizza il sacro. Qualsiasi organizzazione religiosa produce regole collettive e determina una coscienza sociale. In questo modo, la religione svolge la funzione di legittimare il comportamento etico individuale e l'ordine sociale.

Si può dire che la Chiesa Cattolica ha sempre cercato di tutelare la struttura sociale attraverso l'imposizione di un codice generale di comportamento collettivo. Tuttavia questa imposizione è stata contestata da molti ed è stata interrotta dalla Riforma Protestante. Dalla Riforma, infatti, come ha osservato Weber, si è originata una nuova etica che ha sostituito il potere del clero con il potere laico.

Le sette religiose protestanti e calviniste hanno posto, inoltre, le basi del capitalismo e della imprenditorialità moderna, rivendicando il ruolo attivo dell'individuo nella società, e, tuttavia, esse hanno determinato gravi fenomeni di alienazione.

A questo punto si vede, anche, come il desiderio, fino al 1968, sia stato prepotentemente gestito da tutte le istituzioni, al fine di manipolare e veicolare la produzione libera e autonoma del desiderio nell'uomo.

Cristo, Freud e Bertolucci hanno cercato, con il loro impegno e la loro attenzione all'uomo, di delineare una educazione all'autocoscienza e quindi alla libertà individuale.

Il linguaggio di Cristo era, e rimane, dirompente così come la scoperta dell'inconscio da parte di Freud.

Quando Bertolucci presenta *Ultimo tango* accade, soprattutto e solo in Italia, un putiferio diabolico: il regista e il film subiscono una interminabile "via Crucis" che culmina nella condanna, per oscenità, a due mesi di carcere più la sospensione dei diritti civili, per ben cinque anni, all'autore e nel sequestro e nel rogo delle pellicole.<sup>3</sup>

Tutto questo accanimento, furioso e forviante, si può spiegare solo con il fatto che il film faceva, e, forse, fa ancora, paura. *Ultimo tango* poteva fare riflettere e poteva liberare pensieri autonomi di desideri, poteva insegnare a produrre una scelta desiderante autonoma, proprio come volevano fare le parole di Cristo e di Freud.

A ulteriore dimostrazione del fatto che, di quest'opera, fu data una interpretazione assolutamente imprecisa e deviata, basti pensare che la scena, appena esaminata, passò alla cronaca come la "scena del burro" e non come la scena del dialogo rituale contro i soprusi esercitati dalle istituzioni e contro gli egoismi, della famiglia, che violentano la libertà dell'individuo fin dall'infanzia.

Dice Freud: "Essere sani per l'uomo civile è un difficile compito. Noi possiamo trovare comprensibile il desiderio di un Io forte, non inibito; l'epoca presente, come abbiamo imparato, è nemica della civiltà nel senso più profondo. E poiché le esigenze della civiltà vengono rappresentate dall'educazione nella famiglia, nell'eziologia della nevrosi dobbiamo

ricordarci anche di questo carattere biologico della specie umana, del prolungato periodo di dipendenza infantile" <sup>4</sup>.

Dopo il passo di Freud, ecco le parole di Cristo: "Sono venuto a portare fuoco sulla terra e quanto vorrei che fosse già acceso. Ma con un battesimo nuovo devo essere battezzato e quanto mi sento angustiato, finché non sia compiuto! Credete che io sia venuto a portare la pace sulla terra? No, io vi dico, ma la divisione. Perché d'ora in poi, cinque persone in una casa saranno divise, tre contro due e due contro tre. Saranno divisi, il padre contro il figlio, il figlio contro il padre, la madre contro la figlia e la figlia contro la madre, la suocera contro la sua nuora e la nuora contro la suocera" (Luca 12, 49-53).

"Se uno viene a me e non ama meno di me, il padre e la madre e la moglie e i figli e i fratelli e le sorelle ed anche la sua vita non può essere mio discepolo... Così pure chiunque di voi non rinuncia a quanto possiede, non può essere mio discepolo" (Luca 14, 26; 33).

Possiamo dire che le parole di Cristo, le indagini sull'inconscio di Freud e il testo di Bertolucci invitano l'uomo a liberarsi dai condizionamenti sovrastrutturali, dai falsi legami egoistici familiari, per liberare, così, l'io individuale, per fare nascere il nuovo uomo che desidera liberamente e produce desideri liberi.

Si potrebbe vedere ancora come Bertolucci, nelle tappe successive del suo percorso artistico, abbia continuato la ricerca dell'affrancamento da ogni residuo edipico fino ad approdare alla rinuncia dell'io di Buddha, realizzando, sempre di più, l'azione e non la reazione, cioè il libero desiderio, autonomo e non reattivo a figure "paterne".

Ma tornando a Freud, va notato che il padre della psicanalisi ha scatenato, a riprova della sua teoria, innumerevoli dispute filiali, dimostrando, se ce n'era ancora bisogno, dopo tanta storia ed esperienza, che Edipo è nella

religione, nella politica, nell'arte, o meglio, è un archetipo ineluttabile, ma risolvibile, del nostro inconscio.

Il grande merito di Bertolucci è stato quello di avere saputo presentarci l'archetipo fatale, impresa impossibile se non a un poeta, offrendoci la possibilità di vederci allo specchio, al buio della sala cinematografica, come, esattamente, dentro la nostra tana più nascosta.

Purtroppo, poiché da sempre è meglio produrre e fornire oppio agli esseri umani, il film, che è una energetica e salutare scossa al cervello assopito, è stato fatto passare come un campionario di pansessualismo, tralasciando così ogni altra ricerca.

Invece, il linguaggio erotico era la chiave di volta per comunicare il nuovo messaggio: Bataille aveva già sostenuto nel suo saggio *L'erotismo* del 1957 che "ciò che viene messo in gioco nell'erotismo è sempre una dissoluzione delle forme costituite, lo ripeto: una dissoluzione di quelle forme di vita sociale, disciplinata, che fondano l'ordine discontinuo delle individualità definite che noi siamo" <sup>5</sup>.

E, di nuovo, a conferma della identificazione della triangolazione sacra con quella edipica, citiamo ancora Bataille: " Se abbiamo il desiderio angoscioso della durata di quest'essere destinato a perire, abbiamo ugualmente l'ossessione di una totalità originaria che ci unisca all'essere complessivo... E' questa nostalgia che comanda in ogni uomo le tre forme di erotismo, vale a dire l'erotismo dei corpi, l'erotismo dei cuori e l'erotismo del sacro... Laddove la ricerca di una totalità dell'essere, perseguita sistematicamente al di là del mondo dell'immediatezza, designa un modo di procedere essenzialmente religioso, nella sua forma familiare all'Occidente, l'erotismo sacro si confonde con la ricerca di Dio, mentre l'Oriente persegue una ricerca simile senza necessariamente mettere in gioco la rappresentazione di un Dio. Soprattutto il buddismo è estraneo a una simile idea" <sup>6</sup>.

*Ultimo Tango a Parigi* è un discorso iniziatico sia per Bertolucci sia per i suoi spettatori. Nasce dalla Weltanschauung propria di Bertolucci, ma si allarga alla società: l'unità si compie attraverso il dialogo tra l'io dell'autore e quello degli altri.

Paul, usando il linguaggio erotico, trasgredisce, è impertinente, rompe, parafrasando Barthes, l'unità morale che la società esige da ogni prodotto umano.

Attraverso la "perversione", emerge la trasgressione del linguaggio della classe dominante, Paul è il portatore del nuovo linguaggio.

Jeanne, "ragazza all'antica che cerca di adeguarsi", esprime l'alienazione di chi, per adeguarsi, non fa altro che riprendere il linguaggio della classe dominante.

Jeanne, e il fidanzato Tom, che la rappresenta nel suo film come una perfetta ragazza d'oggi, reiterano l'ideologia del potere conservatore, esprimono il vecchio linguaggio e non sovvertono nessuna ideologia.

Dietro la coppia Jeanne e Tom non c'è nessuna evoluzione e, infatti, Tom trova, proprio nella "marcia indietro", la chiave per conservare se stesso e bloccare Jeanne.

Paul, invece, rappresenta la rottura, la sovversione di ogni ideologia autoritaria e stereotipata. Paul è il carattere asociale del godimento, è la fuga in avanti. Con Barthes ricordiamo, infine, che: "per sfuggire all'alienazione della società presente non rimane che questa via: la fuga in avanti".<sup>7</sup>

## Il Matrimonio

Jeanne testimonia la ripetizione del vecchio linguaggio nella scena seguente che la presenta, reduce da rue Jules Verne, insieme a Tom su una chiatta ferma e ormeggiata: l'Atalante.

Tom: Sai perché ho allontanato la troupe?

Jeanne: Perché volevi parlare con me e non volevi che sentissero.

Tom: Perché volevo restare solo con te?

Jeanne: Perché hai qualche cosa di molto serio da dirmi.

Tom: Sì, ho qualcosa di molto, molto serio da dirti.

Jeanne: E' una cosa allegra o è una cosa triste?

Tom: E' un segreto.

Jeanne: Allora è allegra. Che tipo di segreto?

Tom: Un segreto tra una donna e un uomo.

Jeanne: Roba di sesso o d'amore?

Tom: Amore, sì ma non è tutto.

Jeanne: Un segreto che parla d'amore e che non è d'amore e che cos'è?

Tom: Ecco volevo dirti che tra una settimana io ti sposo.

Tom, chiedendo a Jeanne di sposarlo, definisce il matrimonio come un segreto tra un uomo e una donna. Ribadisce perciò il concetto della famiglia come covo di segreti. Tom non si scosta dai vecchi valori borghesi, nascosti e custoditi all'interno della famiglia, che Paul, appena prima con Jeanne, aveva violentemente attaccato.

L'immagine del matrimonio di Paul e Rosa appare il contrario di quella di Tom e Jeanne, infatti Paul, parlando a Marcel, aveva asserito: "io so tutto.

Rosa mi diceva tutto. Se solo sapesse quante volte noi abbiamo parlato di lei. Sa non ce ne sono mica molti di matrimoni come questo".

Le parole di Cristo: "Non vi è niente di nascosto che non debba essere scoperto e nulla di segreto che non debba essere conosciuto", si riflettono nel matrimonio di Paul e Rosa e non in quello di Jeanne e Tom. A continua dimostrazione della forza rivoluzionaria del nuovo, libero linguaggio, opposto al vecchio, che appare proprio simile a un sepolcro imbiancato: splendido all'esterno, ma nascondiglio di putredine all'interno.

Al termine del dialogo Tom e Jeanne buttano in acqua un salvagente, che sembra un esplicito riferimento all'anello nuziale, ed è significativo che questo vada a fondo. La profezia nefasta, sull'esito del matrimonio fondato su tali vecchie e compromesse fondamenta, non modifica gli eventi e Jeanne si reca a dare l'annuncio, delle prossime nozze, alla madre.

In questo modo "la ragazza d'oggi" ribadisce che il suo è, come afferma Barthes: "linguaggio encratico (quello che si produce e si diffonde sotto la protezione del potere) che è statutariamente un linguaggio di ripetizione.. Sempre la stessa struttura, lo stesso senso, spesso perfino le stesse parole: lo stereotipo è un fatto politico, la figura principale dell'ideologia. Lo stereotipo è la parola ripetuta, al di fuori di ogni magia, di ogni entusiasmo, come se fosse naturale, come se per miracolo questa parola che ritorna fosse ogni volta adeguata per ragioni diverse, come se imitare non potesse essere più sentito come un'imitazione... Ebbene a questa stregua, lo stereotipo è la via attuale della 'verità'" <sup>8</sup> .

Lo svolgimento del film rivela sempre più come l'utilizzo da parte di Bertolucci del discorso erotico non è altro che la ricerca di un nuovo tipo di linguaggio che, rompendo con l'abitudine allo stereotipo, riesce a provocare la riflessione e a presentare il "nuovo" come godimento, come una dirompente "fuga in avanti". Questa fuga in avanti rappresenta, per l'individuo, la possibilità di scegliere di essere libero. Più precisamente è la

rottura con il passato, è l'affrancamento dall'alienazione del piacere gestito e organizzato dalla cultura delle classi dominanti. E' la crescita, interiore ed esteriore, dell'essere che diventa adulto e per il quale, da adulto, usando le parole di Freud, "La novità costituisce sempre la condizione del godimento" <sup>9</sup>.

Se l'informazione è la macchina che ripete il linguaggio istituzionale, allora si comprende come un'interpretazione del film, diversa dallo stereotipo regolarmente diffuso, non potesse non solo essere compiuta, ma neppure immaginata.

Come sostiene Barthes: "L'opposizione (il coltello del valore) non è necessariamente fra contrari consacrati, nominati (il materialismo e l'idealismo, il riformismo e la rivoluzione); ma sempre e dovunque fra l'eccezione e la regola. La regola è l'abuso, l'eccezione il godimento. Per esempio, in certi momenti è possibile sostenere l'eccezione dei Mistici. Tutto fuorché la regola (la genericità, lo stereotipo). La forma bastarda della cultura di massa è la ripetizione vergognosa: si ripetono i contenuti, gli schemi ideologici, la cancellatura delle contraddizioni, ma si variano le forme superficiali: sempre libri, trasmissioni, film nuovi, attualità, ma sempre lo stesso senso" <sup>10</sup>.

*Ultimo tango* presentava, e continua a presentare, un orizzonte di senso differente, nuovo, per questo fu mandato al rogo.

La famiglia di Jeanne è la famiglia borghese attuale, i valori sono sempre più in putrefazione, ma nonostante ciò lo stereotipo viene ripetuto ad infinitum, provocando, ieri come oggi, molteplici fallimenti e inabissamenti, simbolicamente rappresentati, da Bertolucci, nel salvagente che va a fondo.

Nella scena tra Jeanne e sua madre, vedova del colonnello, morto in terra straniera nella posizione di colonizzatore, siamo proprio di fronte al "sepolcro imbiancato".

La madre di Jeanne è speculare alla madre di Rosa, entrambe vanno avanti facendo finta di niente. Come la madre di Rosa finge di non vedere la realtà degli "ultimi" che popolano l'albergo e poi pretende la benedizione e la messa affinché la figlia, che pure sa contraria, riceva l'assoluzione da un prete, così la madre di Jeanne provocata dalla figlia, che le mostra una fotografia a busto nudo di una indigena, finge di non sapere dei rapporti tra il marito colonnello e le ragazze berbere, prostitute e sottomesse in Algeria.

Vediamo che molti cimeli del padre, tra i quali le sue divise militari, stanno per essere traslocati nella casa-museo di campagna, dove saranno custoditi dalla fedele governante Olimpia. Apprendiamo, però, che gli stivali e la pistola del colonnello resteranno, invece, a fare compagnia alla vedova, a Parigi, perché: "ovviamente, gli stivali di tuo padre, no... questi me li tengo con me, mi dà uno strano brivido toccarli, e "ovviamente, in una casa comme il faut, un'arma fa sempre comodo".

La famiglia e i suoi segreti conservati gelosamente e con cura trovano continuità e ripetizione nell'annuncio di Jeanne delle sue prossime nozze, niente trasformazione dei costumi, solo un confezionamento diverso, ma il tessuto è sempre lo stesso.

## **Gioventù pop. Matrimonio pop**

Jeanne e Tom nella scena seguente specificano la "nuova formula": "a jeunesse pop, marriage pop".

La novità della formula è quella della pubblicità che la classe dominante divulga al fine di produrre e fare consumare idee e prodotti, ed è proprio dalla pubblicità che Jeanne ricava il nuovo modo sorridente di affrontare il matrimonio, mascherandosi, così, la realtà che non sa modificare.

Tom: Allora come vedi il matrimonio?

Jeanne: Il matrimonio lo vedo dappertutto, ogni momento.

Tom: Come dappertutto?

Jeanne: Sì, sui muri, sulle facciate dei palazzi, sui cartelloni pubblicitari. Il tema della pubblicità è la giovane coppia. La coppia prima del matrimonio senza bambini e la stessa coppia dopo il matrimonio con i bambini. Il matrimonio insomma.

Tom: In fondo è vero.

Jeanne: No, non è vero, ma è come se lo fosse. Il matrimonio perfetto felice, riuscito, ideale. Cosa trovavi tra le mura buie delle chiese? Un marito distrutto dalle responsabilità e una moglie musona. Invece adesso il matrimonio della pubblicità è proprio l'opposto, è un matrimonio sorridente.

Tom: Sorridente... sui manifesti.

Jeanne: Beh io dico perché no? Prendiamolo sul serio il matrimonio sui manifesti. Il matrimonio pop.

Tom: Pop! Ed ecco qua la formula, a gioventù pop, matrimonio pop!

Jeanne: Il matrimonio è un prodotto, una macchina. Se non funziona si ripara, come si ripara una macchina.

Questo è il segno dei tempi, se i tempi cambiano anche il matrimonio cambia, peccato che l'innovazione sia suggerita proprio dalla finzione, dal codice pubblicitario che è solo specchio del sistema, anzi strumento gestito dal sistema. Il matrimonio, "nuovo" della coppia "nuova", va in onda su commissione "dell'azienda", che si aggiorna e si dà una nuova immagine, per veicolare e vendere lo stesso prodotto.

Il capitalismo si reitera perfettamente nella "saggia e nuova" visione di Jeanne. Produzione e desiderio sono assolutamente tenuti dissociati e controllati, infatti, anche i bambini, i figli, si "producono", non si creano più per amore, per desiderio.

Tom: E i figli?

Jeanne: Oh! Quelli una volta si creavano, ora si producono.

Tom: Che differenza c'è?

Jeanne: Si creavano quando il matrimonio e l'amore erano sinonimi ora è il contrario. Il matrimonio è un prodotto che produce figli. Una macchina viene prodotta e a sua volta produce una serie di piccole macchine. "Little pop machines!"

La produzione esula dal desiderio, il desiderio era una volta quando amore coincideva con matrimonio, quando la coppia era libera, quando erano vive le parole Cristo: "da principio il Creatore li fece maschio e femmina... per questo l'uomo lascerà il padre e la madre e si unirà con la moglie e i due saranno una sola carne. Quindi non sono più due ma una sola carne. Dunque non divida l'uomo quello che Dio ha congiunto". "Ma perché allora - gli replicarono - Mosè ha ordinato di dare alla donna il libello del ripudio e di rimandarla?" Rispose loro: "Per la durezza del vostro cuore, Mosè vi permise di ripudiare le vostre mogli ma da principio non fu così" (Matteo 19, 4-8).

Tom: E l'amore? Anche quello è pop?

Jeanne: Ah No! L'amore no

Tom: E allora che succede?

Jeanne: Gli operai entrano in un appartamento segreto si levano la tuta e ridiventano uomini e donne e fanno l'amore.

Tom: Ma questo è il solito adulterio dalle cinque alle sette.

Jeanne: No non lo è. L'adulterio delle cinque è previsto.

Tom: E questo?

Jeanne: Questo è imprevisto. Anzi questo è l'imprevisto.

Tom: Mi deludi, credevo che l'imprevisto fosse previsto anche quello.

Jeanne: L'amore ci coglie di sorpresa. Ci piomba addosso come un assassino nella notte.

Tom: Così l'amore è come la morte, si sa che verrà ma non si sa quando. Non ti pare una vecchia idea? Del genere di quelle che vengono in chiesa?

Jeanne: Del genere di quelle che vengono negli appartamenti vuoti.

Queste ultime battute, presenti sia nel testo in italiano (pp. 88-89) che nel testo inglese (pp. 146-147), non ci sono nel film, ma il loro senso si propaga nei dialoghi effettivamente recitati.

Complessivamente viene messo in luce che l'amore non è pop, ma è come la morte, che si sa che verrà, ma non si sa quando. A sottolineare ulteriormente la sacralità dell'immagine c'è la definizione del luogo dove tale idea di amore si manifesta: in chiesa, o meglio, come sa bene Jeanne, negli appartamenti vuoti.

Jeanne evidenzia l'assoluta confusione della nuova ragazza pop: il matrimonio si fa pop, esce dalle chiese e si manifesta sui muri con le facce sorridenti degli attori nei manifesti pubblicitari.

Al peso cupo delle responsabilità, vincolate dal matrimonio in chiesa, si sostituisce la leggerezza di un sorriso consumistico.

Come aveva notato Weber, al potere ecclesiastico si sostituisce il potere laico, il capitalismo, ma niente cambia e infatti la stessa Jeanne riconosce che l'amore non ha niente a che fare con il matrimonio vecchio e nuovo. L'amore, il desiderio, la realtà di un uomo e una donna che siano tali, senza condizionamenti, hanno le caratteristiche sacre della conoscenza e della libertà.

L'amore può cogliere di sorpresa proprio come la venuta di Cristo, portatore del nuovo linguaggio d'amore, proprio come l'incontro di Paul con Jeanne, nell'appartamento-tempio, fuori da tutto il contesto sociale.

L'amore viene associato alla morte, coglie di sorpresa in modo imprevisto. Jeanne esprime così tutte le sue fantasie alienanti e si illude di avere ritrovato, in Paul, quell'oggetto talmente buono della sua nostalgia. Purtroppo tutte queste fantasie generano la malafede di credere di potere contare nuovamente sulla guida di un padre perfetto e le stesse fantasie ne genereranno altre di rivolta al medesimo e antico fantasma paterno.

Soltanto grazie alla consapevolezza della verità della mancanza, sarà possibile accedere alla verità della realtà che, per quanto brutta, è sempre preferibile alla migliore delle fantasie.

Vedremo che Paul, più avanti, cercherà di mostrarle ancora che l'unica possibilità di vita libera consiste proprio nel partire dalla realtà, senza false e ambigue illusioni, perché solo così si prende coscienza di se stessi.

Solo dalla morte della illusione può nascere una speranza religiosa che non sia una pura fuga infantile. Solo dalla verità della solitudine è possibile la libertà e l'incontro autentico con l'altro come altro e non come fantasma creato dalla nostra indigenza.

L'autoinganno per Jeanne continua e, infatti, con l'abito da sposa cucitole addosso dalle costumiste del film e davanti a Tom, che la guarda estasiato,

afferma: "è l'abito che fa la sposa". Poi, però, corre. sotto la pioggia, all'appartamento di rue Jules Verne.

Il messaggio di Cristo è pericoloso perché rivolto contro un sistema oppressivo che si serve di Dio per salvaguardare gli antivalori del prestigio, del potere e del denaro.

Pregare il Dio del Vangelo porta obbligatoriamente al Vangelo e origina una libertà che coinvolge i valori dello spirito e i canoni della morale, che va al di là delle virtù e dei peccati e che, in definitiva, fa crescere la fedeltà alla terra in cui non si muore, ma si resuscita.

## **Amore e illusione**

Siamo nel ciclo della passione, abbiamo la “festa di nozze”, paragonabile all'entrata di Cristo in Gerusalemme: Jeanne va in rue Jules Verne e viene portata in braccio da Paul dentro l'appartamento, dopo il bagno purificatore sotto la pioggia e prima di scoprire il cadavere di un topo morto sul letto sacro, sull'altare.

Jeanne entra nell'appartamento vestita da sposa, dopo avere detto a Tom che l'amore si trova proprio soltanto lì, ma il suo viaggio comincia sempre da una mancanza che le genera, di conseguenza, la falsa illusione, la falsa libertà, il falso concetto di amore. Questa mancanza le crea dipendenza e la vincola all'incapacità della autocoscienza, cioè all'incapacità di desiderare e produrre i propri desideri da se stessa per poi realizzare contatti liberi e in evoluzione.

Poiché il desiderio è sempre rivoluzionario, l'operazione repressiva del potere è quella di generare e gestire la "mancanza" creando rappresentazioni che incatenano e reiterano la mancanza stessa. "L'artista" esprime il proprio genio libero e non appena c'è genio c'è qualcosa che non appartiene più a nessun codice, ad alcun tempo e che opera uno sfondamento, produce, come affermano Deleuze e Guattari, "catene di decodificazione e di deterritorializzazione che instaurano, che fanno funzionare delle macchine desideranti" <sup>11</sup>.

Paul rifiuta di porsi come "stampella" di Jeanne, vuole che lei si produca come essere libero autodesiderante e la libertà passa attraverso l'aver rinnegato tutto il passato condizionante e vincolante, così come Cristo afferma: "Se qualcuno vuole venire dietro a me rinneghi se stesso" (Marco 8,34).

Jeanne entra in braccio a Paul nell'appartamento di rue Jules Verne, entra tra le braccia del suo autoinganno, della sua falsa fantasia. La dipendenza dallo stereotipo la guida fino a lì, non desidera altro che essere desiderata, non sa di potere desiderare e, quando la sua fragile illusione incontra la cruda e nuda realtà di un topo morto sul letto, urla e si dispera.

La crisi isterica davanti al cadavere del topo sacrificato sull'altare del loro letto, mentre lei è vestita da sposa, ma non è una sposa, è lo specchio della realtà.

Inoltre, come precisa Bertolucci, "Freud dice che i topi e i ratti sono simboli più adatti per rappresentare il sesso femminile"<sup>12</sup>.

Ancora, a questo proposito, è importante ricordare, con Deleuze e Guattari e sulla scia di Artaud, che "il luogo dell'universale castrazione da cui la famiglia stessa è condizionata è 'un culo di topo morto... appeso al soffitto del cielo'".<sup>13</sup>

Lo spaventoso urlo che segue la visione del cadavere del topo è, in ogni modo, lo squarcio irrimediabile sul reale.

Jeanne, che era arrivata in rue Jules Verne in preda alla dipendenza edipica, ("Perdonami, ho sbagliato, volevo lasciarti ma non posso, non posso. Mi vuoi ancora?") ed era entrata nell'appartamento in braccio all'immagine del "fantasma del padre, sposo, amante", non può più stare al gioco e urla tremando:

Voglio andare via! Questa è la fine. Voglio andare via. Non potrò più fare l'amore in questo letto, è disgustoso".

La risposta di Paul è ironica e calma: lascia la porta aperta e si avvia a riordinare il letto: La ragazza, invece, che voleva a tutti i costi andare via, ritorna sui suoi passi e gli dà, per meschina vendetta, un annuncio.

Jeanne. Ho dimenticato di dirti una cosa, sono innamorata di un uomo

Jeanne provoca Paul come Giuda nell'ultima cena quando chiede a Cristo, sapendo la risposta, "Sono forse io Maestro?"

Jeanne incarna i tratti ambigui e meschini del discepolo-amante-traditore, del figlio ribelle, del fratello assassino.

Il dialogo e i gesti seguenti, tra Paul e Jeanne, sono quelli del rito sacro che precedono il sacrificio.

Paul: Tuttavia sai, io andrò sorridendo e ridacchiando verso l'eternità

Jeanne: Come sei poetico. Ma prima di avviarti lavami i piedi.

Paul: Noblesse oblige.

Paul risponde, dunque, con sagace ironia, ma in modo inquietante.

Qui, infatti, sembra ripetersi il rito della lavanda dei piedi fatta da Cristo ai discepoli, prima di lasciarli. Jeanne chiede a Paul "prima che tu vada a percorrere l'eternità, lavami i piedi" e la risposta di Paul, "noblesse oblige", richiama l'azione che il figlio di Dio deve compiere: umiliarsi a servire l'umanità per la purificazione dal peccato.

Il dialogo tra Paul e Jeanne è un intreccio di ambiguità e di rivelazioni, esattamente come un testo sacro che prepara gli iniziati. Ecco che Jeanne, mentre Paul l'avvolge in un asciugamano, gli dice che il suo fidanzato "è pieno di misteri" e Paul ribatte, paziente, "senti stupidina, il solo e unico mistero che tu hai conosciuto in vita tua è qui dentro".

Nessun uomo le darà mai la conoscenza del grande mistero dell'incontro con Dio. E Paul lo sa. E, proprio per adempiere alla sua missione, le insegna che il suo sogno è falso, perché l'uomo che crede di amare è solo un'immagine falsa, è un riflesso della mancanza e della conseguente

dipendenza, lei deve prima conoscere e amare se stessa, per poi riuscire a conoscere e amare il prossimo suo, senza false illusioni.

Nessun amore è tale se non è libero e generoso, svincolato da dipendenze e da mancanze.

Paul mostra a Jeanne l'artificio della sua fantasia, il sortilegio da cui dipende.

Paul: Tu vuoi che questo forte e lucente possente guerriero costruisca una fortezza dove puoi rifugiarti, in modo che tu non debba mai avere paura, non debba sentirti sola, non debba sentirti esclusa, è questo che cerchi non è vero?

Jeanne: Sì.

Paul: Non lo troverai mai.

Jeanne: Ma io l'ho già trovato.

La seguente replica di Paul a Jeanne, che si ostina non avere orecchie per intendere, è un manifesto di libertà femminista, è la presentazione della schiavitù a cui un uomo, senza amore, assoggetta la donna che passivamente gli si offre senza amarsi, spinta solo dalle proprie fantasie.

Paul: Beh, non passerà molto che costruirà lui una fortezza per sé fatta con le tue tette, con la tua vagina, il tuo sorriso e il tuo odore, una fortezza dove lui si sentirà al sicuro e così stupidamente virile che vorrà la tua riconoscenza sull'altare del suo cazzo.

Jeanne continua nella sua cecità e sordità e afferma: "Io l'ho trovato quest'uomo".

Paul allora le presenta il quadro reale della solitudine dell'essere umano, schiavo e passivo, incapace di autocoscienza.

Paul: No tu sei sola, sei tutta sola e non potrai liberarti di questa sensazione di completa solitudine finché non guarderai la morte in faccia e poi neanche, guarda questa non è che una stronzata romantica, finché non sarai capace di guardare nella morte, nel buco del suo culo, sprofondando in un abisso di paura e allora forse, soltanto allora forse riuscirai a trovarlo.

Jeanne imperterrita continua a recitare il suo ruolo passivo. Allora Paul arriva all'estrema situazione di realtà, la fa diventare agente della sua sodomizzazione, ribaltando l'azione da lui compiuta su di lei.

Il gesto di lui è suicida e vuole porla attivamente davanti alla realtà, davanti alla presa di coscienza, perché lei continua ad opporre resistenze ad aprire gli occhi.

Jeanne: Ma io l'ho trovato quest'uomo. Sei tu quest'uomo.

Paul: E adesso mettimi le dita dentro.

Qui risuona ciò che nel Vangelo viene ripetuto molte volte: la non volontà di essere liberi, la volontà di restare schiavi e di non accettare la verità che libera.

Paul: Mettimi le dita nel culo, hai capito benissimo. Avanti. Andrò a comprare un porco e ti faccio scopare da quel porco, ti farò vomitare addosso da quel porco e ti chiederò d'ingoiare il suo vomito. Lo faresti questo per me?

Jeanne: Sì.

Paul: Eh?

Jeanne: Sì.

Paul: Poi scannerò quel porco mentre ti sta scopando e poi dovrai metterti dietro di lui e dovrai annusare le sue budella mentre sta morendo. Lo faresti tutto questo per me?

Jeanne: Sì, lo farò e di più anche, e di peggio.

Dopo aver avvertito la tragica incapacità di ascoltare e di comprendere di Jeanne, a Paul non resterà altro che parlare nello stesso codice da lei posseduto, offrendosi liberamente al sacrificio. Sarà questo "il modo", sarà questa "la via", per mostrare la luce, per compiere definitivamente la missione che deve eseguire per Rosa e grazie all'esempio di Rosa.

## **Rosa e Paul: il vero amore**

Rosa appare, non a caso, proprio a questo punto.

Paul, a notte fonda, entra nella stanza dell'hotel dove hanno preparato la camera ardente e rimane solo a parlare con il cadavere della moglie.

Le due metà sono riunite in questo spazio, come il Figlio e il Padre, Paul è da solo e parla con Rosa come Cristo, da solo nell'orto dei Getsemani, parla con il Padre.

Paul è angosciato, turbato e manifesta ironia e disgusto verso il volto di Rosa truccato dalla madre, che, inoltre, l'ha vestita da sposa. Ricordiamo che nel Vangelo Cristo si autodefinisce "lo sposo" e i discepoli sono gli "amici dello sposo".

Il trucco che Rosa ha sul viso dimostra l'impossibilità della madre di comprendere la realtà, che se è verità non ha bisogno di maschere, e, infatti, Rosa, rappresentazione di Dio, depositaria della conoscenza e della verità, non si truccava mai, al contrario di Jeanne e degli altri umani.

Tutto il rapporto di Rosa e Paul è manifestazione della verità e dell'affermazione di essa come unica possibile chiave di salvezza.

Paul è adirato nei confronti di Rosa, manifesta l'odio-amore del figlio-sposo che non bastava come oggetto d'amore esclusivo. Le rimprovera di avere mentito, di avere tenuto dei segreti con lui, infatti ha ritrovato una scatola sull'armadio piena di piccoli oggetti dimenticati dagli uomini che frequentavano l'albergo, tra i quali perfino un colletto da prete.

Questa curiosità amorevole verso i suoi ospiti rivela l'amore di Rosa per le creature umane: così come Dio amava fortemente l'uomo che aveva creato e con il quale intratteneva relazioni d'amore, come un padre con il figlio, ma anche come un marito con la moglie alla quale rimprovera, con violenta gelosia, il tradimento.

Si ripete qui in maniera conflittuale ed evidentissima, il triangolo edipico riassunto proprio nelle tre figure della Trinità: il rapporto è veramente tra il figlio e il padre e la moglie.

E' però necessario precisare che il Padre è anche Figlio, è anche moglie, è anche madre. Non solo, ma che il rapporto è sempre tra due figure intercambiabili e non potrebbe essere che così, visto che l'essere umano è diviso in due sessi, in qualsiasi tipo di relazione: maschio e femmina.

A conferma delle nostre affermazioni, ecco le parole di Deleuze e Guattari: "Il guaio di Edipo è appunto di non sapere più ove cominci, né chi sia chi. E essere 'genitore o bambino' va di pari passo anche con altre due differenziazioni sugli angoli del triangolo, 'essere uomo o donna,' 'essere morto o vivo'" <sup>14</sup>.

Paul, figlio-marito di Rosa, le rimprovera di non averlo amato esclusivamente e di avere condiviso l'amore con "i suoi ospiti".

In lui si manifesta, poi, il rancore, del figlio-marito tradito, per non essere stato messo a conoscenza dei suoi piani.

Paul: Anche se un marito visse duecento maledetti anni, non scoprirebbe mai la vera natura di sua moglie. Potrei anche arrivare a capire l'universo, ma non riuscirò mai a scoprire la verità su di te. Ma che diavolo eri tu?

Anche Cristo non appare condividere l'alleanza che il Padre stipula con l'uomo. Nell'Antico Testamento il Padre aveva agito direttamente. Il Figlio è in Lui e con Lui, però non si manifesta mai. La relazione è sempre solo tra il Padre e l'uomo. Il Padre si manifesta, s'inquieta e punisce l'uomo, prima confinandolo nella sofferenza di una vita mortale e poi abbandonandolo, proprio come Rosa con i suoi amati ospiti. Se si analizza la posizione del Figlio di Dio, che è in Lui e con Lui, può creare sgomento che il Padre permetta la divisione del "Figlio prediletto" per la creatura

traditrice e irrispettosa. Addirittura il "Figlio prediletto" soffre l'incarnazione e conosce le pene e le iniquità del povero essere umano, per potere riconquistare la sua posizione alla destra del Padre. Ecco perché Paul dichiara più facile conoscere e comprendere l'universo invece della propria moglie, perché è smarrito davanti all'abbandono e al sacrificio che l'aspetta.

Cristo è il Figlio che, per riconquistare l'amore del Padre, per essere di nuovo identificato come Figlio di Dio, deve sacrificarsi per il fratellastro umano e abbandonare la sua posizione divina, per compiere il limitato viaggio umano al fine di liberare il suo doppio dal castigo mortale datogli dal Padre.

Paul sposando Rosa è diventato come uno dei suoi "ospiti" anche se con dei privilegi, proprio come Cristo, Figlio prediletto, rispetto agli uomini, creature del Padre.

Paul: C'erano tutti i tuoi ospiti, come li chiamavi, ero un ospite anch'io non è vero? Soltanto un ospite. Per cinque anni sono stato più un ospite che un marito in questo albergo fottuto. Un ospite privilegiato certo, e poi per aiutarmi a capire mi lasci in eredità Marcel. La copia del marito in una stanza che è la copia della nostra.

Dio aveva amato l'uomo tanto da crearlo a sua immagine e somiglianza, poi però era stato disubbidito da Adamo e dalla sua stirpe, allora Dio Padre scatenò la sua ira e la sua gelosia per il tradimento subito e condannò l'uomo al duro mestiere di vivere. Ma il "Dio pietoso" non dimentica il suo gregge e perdona: "Io stesso condurrò il mio gregge al pascolo e lo riporterò al luogo del suo riposo. Così dice il Signore Dio. Cercherò la pecorella smarrita e ricondurrò quella sbandata: fascierò quella ferita, veglierò sulla grassa e sulla forte: le pascerò con giustizia... Susciterò loro

un pastore che le pascolerà, il mio servo Davide. Egli le condurrà al pascolo e sarà il loro pastore. Io, il Signore sarò il loro Dio e il mio servo Davide sarà principe in mezzo ad esse... Abiteranno sicure nella loro terra e conosceranno che sono io il Signore, quando spezzerò i legami del loro giogo e le salverò dalle mani di quanti le tenevano schiave... Io li salverò da tutte le infedeltà che hanno commesso e li purificherò: saranno il mio popolo e io sarò il loro Dio. Regnerà su di loro il mio servo Davide e unico sarà il pastore per tutti... Farò con essi un'un'alleanza di pace che durerà in eterno" (Ezechiele 34, 15-16; 34, 23-24; 34, 27; 37, 23-24; 37, 26).

Ecco dunque il messaggio d'amore del Padre. Rosa, inoltre, lascia a Paul il suo "doppio", Marcel, perché comprenda e capisca di quanto amore necessitino le sue creature, i suoi ospiti, che sono anche i suoi fratelli e i suoi figliolini, Cristo così chiama, infatti, i discepoli e gli apostoli.

Paul aveva già intuito il messaggio di Rosa quando, parlando con Marcel, si era reso conto della paura del dolore fisico, del male, della morte che attanaglia e condiziona il "povero uomo mortale".

Proprio la condizione degli esseri mortali, che si arrabattano per non morire o per vivere un po' di più, è la causa che muove alla pietà Dio Padre. Ed è anche, nello stesso tempo, il motivo del tradimento fatto dalla creatura umana contro il Padre, è il motivo per cui l'uomo tradisce e uccide Dio, ma poi ne aspetta il perdono, proprio perché l'uomo è mortale e Dio no.

Rosa strappando la carta da parati, nella camera "doppia" di Marcel, aveva sentito tremendamente la condizione angosciante di chi ha spazio e tempo contati.

Rosa dunque non ha, come poteva sembrare, né mentito, né abbandonato Paul: ha agito così perché Paul si prendesse cura del gregge andando tra le pecore smarrite e facendo conoscere il messaggio nuovo di libertà e d'amore all'esterno, cioè a tutte le creature umane.

Il gesto di Rosa, l'aver abbandonato Paul da solo nel mondo tra le pecore smarrite, non è un tradimento, ma un gesto d'amore che Paul capisce e comprende piangendo e promettendo a sua volta sul cadavere di lei.

Paul: Rosa, amore mio perdonami, io non so perché l'hai fatto. Lo farei anch'io se sapessi perché l'hai fatto, ma non capisco, non lo so. Dovrò, troverò anch'io un modo".

Anche Cristo, prima di avviarsi verso la morte, è solo nel giardino dei Getsemani e parla con il Padre, quasi come Paul parla con Rosa nella camera trasformata in un finto giardino insopportabile, e chiede "Padre se vuoi allontana da me questo calice, però non la mia, ma la tua volontà sia fatta!...Ed essendo in agonia pregava ancor più intensamente e il suo sudore divenne come gocce di sangue rappreso che cadevano per terra" (Luca 22, 42-44).

## **"Il Faut Tout Repenser Papa!"**

Da questo momento il velo si alza e tutto quello che era già deciso si compirà.

Nella scena successiva, Paul viene chiamato alla porta da un'anziana prostituta che, nonostante l'ora tarda, le cinque del mattino, vuole una stanza. Paul comprende il legame che Rosa aveva con i clienti proprio anche grazie a questa donna, disfatta nel fisico e nel trucco, che lo invita a inseguire il cliente vigliacco in fuga. Paul l'accontenta e insegue l'uomo che, dopo avere attraversato alcune viuzze, s'inoltra in una stradina vicino a un locale, a una "boîte".

Qui l'uomo rovescia il cappotto cercando di cambiare così l'identità precedente. Paul è disgustato dalla sua vigliaccheria e, quasi a sottolineare questo stato d'animo, mentre gli mette le mani addosso, tra i due viene inquadrata la locandina dello spettacolo lì rappresentato: "FAUT TOUT REPENSER PAPA!" ("E' necessario ripensare tutto, papà!"). Questo titolo appare assolutamente referenziale ed esplicito sui dubbi, che possono attraversare la mente di Paul, riguardo al grande sacrificio d'amore e di salvezza chiestogli per quel piccolo e meschino genere umano.

Affrontato da Paul, l'uomo rivela la sua natura di povero primo Adamo.

Cliente: No, per favore, non glielo dica che è riuscito a trovarmi, non mi va più. Ha visto che faccia. Sa un tempo mia moglie mi bastava, ma adesso ha una malattia della pelle, sembra come un serpente, uno cosa deve fare?

Paul: Vigliacco, vigliacco, pezzo di merda, sporco bastardo via! Sparisci. Via, via bastardo.

Paul, personificando il secondo Adamo, si avvia, contrariamente al primo, all'obbedienza al Padre, fino alla morte, proprio per liberare dalla morte eterna il fratello disobbediente.

Si comprende la rabbia della reazione di Paul che deve morire per cancellare la colpa e il peccato di tutti. Il titolo dello spettacolo, "Faut tout repenser papa!", sembra proprio sottolineare che, forse, sarebbe necessario ripensare il progetto del sacrificio del Figlio prediletto per la salvezza del genere umano rappresentato, anche, da esseri vili e traditori.

## **MORTE E RESURREZIONE**

## **Il film è finito**

L'amore di Paul per Rosa è tale che tutto deve compiersi.

Nella scena seguente vediamo Jeanne che si reca in rue Jules Verne e trova l'appartamento disabitato, svuotato dell'essenziale: lei piange, rannicchiata su stessa, la partenza di Paul e lo cerca invano.

"Ancora un poco e più non mi vedrete; e un altro poco poi mi vedrete di nuovo" (Giovanni 16, 16).

Jeanne, nell'impossibilità di trovare Paul, telefona a Tom per mostrargli l'appartamento vuoto, manifestando il bisogno di completarsi con Paul attraverso il suo doppio.

Tom e Jeanne s'incontrano nell'appartamento vuoto e qui si reitera e si sancisce definitivamente la dipendenza di Jeanne da Tom.

Subito, lei suggerisce di osservare quanta luce ci sia nell'appartamento e sottolinea che c'è una piccola camera adatta per un baby.

Jeanne: Fidel. E' un bel nome per un maschietto. Fidel come Castro.

Tom: Ah, Ma io voglio anche una bambina, Rosa. Come Rosa Luxembourg, è meno conosciuta, ma non è male...

Anche l'onomastica riguardo i futuri figli manifesta la reiterazione delle doppie figure di Paul e Rosa. La simmetria è rispettata di nuovo. Ciò che è in alto si rispecchia in basso.

Fidel ha calcato la scena del mondo da rivoluzionario, fedele a un nuovo ideale rivoluzionario, come Paul.

Rosa Luxembourg, è "meno conosciuta", è meno "visibile", ma altrettanto importante, come Rosa.

Subito dopo Tom annuncia a Jeanne che il suo film è finito

Tom: A me non piace ciò che muore, che finisce. Bisogna che cominciamo qualcosa di nuovo insieme, subito, subito.

Tutto appare proprio alla fine e il nuovo inizio appare alle porte. Jeanne infatti rivela di avere trovato l'appartamento per caso.

Tom: (improvvisamente) Cambieremo tutto.

Jeanne: Trasformeremo il caso in destino.

Significativo che Tom non desideri lasciare nulla al caso, almeno al "caso" di quell'appartamento, al "caso" di Jeanne. Ed è per questo che con le mani simula una mock camera, utilizza cioè il suo strumento, così egli si sente regista del suo fato e di quello di Jeanne, che incita a decollare.

Jeanne comincia a giocare all'aeroplano e vola spinta dalle parole di Tom, che però ad un tratto si ferma.

Jeanne: Che succede? Un vuoto d'aria... Che succede?

Tom: Il cielo sembrava sereno, non possiamo più giocare così. Ormai non siamo più bambini, siamo adulti

Jeanne: Adulti? E' terribile.

Tom: Sì, è terribile.

Jeanne: Gli adulti cosa fanno?

Tom: Ah, Io non lo so. Dovremo inventare i gesti, le parole. Comunque una cosa è certa: gli adulti sono seri, calmi, logici, pelosi, rilassati e risolvono tutti i problemi. Perciò devo dirti che questo appartamento non può andare. Questo appartamento non so ma per noi non può andare.

Tom assume il ruolo dell'adulto, del padre. E' finito il film, è finita la storia tra Paul e Jeanne. Inizia il matrimonio pop, gestito e diretto da Tom. Egli permetterà a Jeanne di volare ancora un po', mentre lui risolve i problemi anche per lei, iniziando proprio con il trovare un altro appartamento, uno diverso da quello perché lì non si può vivere: è triste e puzza. Basta con le zone di turbolenza, fine.

Jeanne terminerà sottomessa la scena dicendo che non può andare subito con Tom perché deve "lasciare l'appartamento tutto in ordine ". Quindi si salutano dandosi la mano, stringendo simbolicamente il patto, la futura alleanza che verrà sancita e veicolata dal sacrificio di Paul.

## **L'Ultimo Tango**

Fuori dall'appartamento, giù in strada, Paul riappare dietro Jeanne, esattamente al contrario della scena iniziale. Il gioco delle riflessioni, delle risonanze, delle simmetrie continua. Tutto sta per chiudersi e rivelarsi. Da sottolineare che la splendida musica di Gato Barbieri, dopo avere accompagnato armonicamente ogni scena del fim, in sincronia perfetta anche con i colori di Storaro, si spiega qui proprio quasi in forma di “rosa” e, in mezzo alla circolarità dei petali, risalta la melodia magnetica del sax solista che richiama la nota assoluta, l’archetipo degli archetipi, l’unità.

L’Ultimo Tango poteva ballarlo solo Marlon Brando, grande complice anche del lavoro inconscio di Bertolucci, proprio perché “artista” straordinario e, soprattutto, polifonico.

Egli è vestito a nuovo, porta una giacca blu, una camicia chiara e poi, tra poco, indosserà anche una cravatta color porpora.

Paul insegue Jeanne per strada e l'approccia usando il codice vecchio di lei, perché questo è il modo che doveva trovare per andare incontro al proprio destino di vittima sacrificale.

"Viene l'ora in cui non vi parlerò più in parabole, ma vi parlerò apertamente del Padre" (Giovanni 16, 25).

Paul rivela a Jeanne il suo nome e le parla di Rosa. Ma adesso che lui usa il suo stesso codice diventa per lei, che ha già stretto il patto con Tom, una minaccia da evitare.

Paul: Sorpresa!

Jeanne: E' finita.

Paul: Si d'accordo. Una cosa finisce poi ricomincia.

Jeanne: Cosa ricomincia? Chi? Cosa succede? Non capisco più niente.

Jeanne è già proiettata nel futuro certo e rassicurante con Tom e non riesce più a prestare attenzione a Paul. E' finita, e non capisce come una cosa finita possa ricominciare perché Paul nel reale è inaccettabile per lei, che ha bisogno di uno come Tom, perfettamente e leggermente "pop".

Paul, per compiere la sua missione, si racconta come non ha mai fatto prima. Le racconta della sua età, della sua vita, di sua moglie suicida nell'albergo in rue Du Depart, quindi le dice che vuole stare con lei apertamente. Arriva anche a dirle che non potrà avere figli per un incidente, avvenuto a Cuba, che gli ha fatto diventare la prostata come una patata.

Paul, infine, arriva nella sala da ballo del tango insieme a Jeanne.

Qui, come in chiesa si consuma l'ultima cena, si celebra l'ultimo tango, il rito è propiziato dalla maestra del cerimoniale, "Madame" che, come Olimpia, la vecchia balia, gestisce e cura il tempio della famiglia.

“Il tango è un rito”, dice Paul a Jeanne e il cerimoniale pretende il sacrificio infatti lei innalza, due volte, il calice di vino come per celebrare la morte di Paul che si è completamente manifestato, senza veli e senza paure, pronto a sfidare il giudizio della giuria del tango e di Jeanne.

Paul la invita a ballare per dimostrarle come si può ballare liberamente, senza seguire le mosse istituzionali.

La danza esprime il contatto con il divino e il tango è perfetto come medium. L'ultimo tango è l'ultima danza, è l'ultima cena, l'ultima comunicazione diretta tra l'uomo e Dio.

Paul imprime alla danza il moto divino, il movimento libero, tra tutti i ballerini che ballano fissi, come manichini ingessati, senza sentire la musica, senza sentire il piacere dei sensi che rende possibile la comunicazione metafisica.

Il ballo di Paul e Jeanne, così fuori dagli schemi stereotipati, scatena le reazioni della giuria che condanna Paul all'espulsione dal contesto sociale, esattamente come il Sinedrio fece con Cristo.

"Madame", come presidente della giuria, sottolinea la trasgressiva diversità del ballo di Paul e Jeanne dicendo loro "questo è ambiente di famiglia andate al cinema per veder fare l'amore".

Il tango è un rito, ha detto Paul a Jeanne, e si presenta come la religione dell'uomo, qui è la religione gestita dalla giuria che impone pose e regole fisse ai ballerini che perdono così la possibilità di sentirsi e di comunicare liberamente con Dio.

La sala da ballo, squallida e grande, sembra proprio assomigliare a una di quelle chiese moderne quasi dimenticate da Dio e dagli uomini, che, invece di favorire l'incontro tra sacro e profano, censurano qualsiasi forma di comunicazione emotiva dei sensi imprigionandoli, in modo formale e asettico, come in un ospedale. Lì, nella sala da ballo, in mezzo alle danze autorizzate e gestite dalla giuria, in mezzo ai tanti manichini che ballano insieme, senza sentire nessun piacere, Paul realizza con il suo tango, come afferma Bertolucci, "il momento catartico del protagonista calato nella vita sociale"<sup>1</sup>

La danza di Paul e Jeanne contesta le regole della giuria, è libera e volutamente provocatoria, e significativo è il fatto che nessun'altra coppia danzante si scompone.

I ballerini, infatti, rispettano quasi meccanicamente le regole istituzionali del rito tutelati dalla presidentessa, che si scaglia con foga contro Paul e alla quale lui, beffardamente, risponde "Madame c'est l'amour, toujours l'amour" prima di mostrarle, in segno di scherno, il sedere nudo.

Ma l'amore di cui parla Paul è finito, anche l'ultimo tango è terminato nonostante egli dica "se la musica è il cibo dell'amore, continuate a suonare". La replica di Jeanne è categorica "E' finita".

La relazione tra di loro è chiusa, Jeanne ha già emesso la sentenza finale, in piena sintonia con quella della giuria e infatti, prima del ballo, lei lo aveva sbeffeggiato e offeso proprio come facevano le persone intorno a Cristo davanti al Sinedrio.

Jeanne: Ma questo posto è così squallido.

Paul: Ma ci sono io vicino a te.

Jeanne: Il Maître d'Hotel.

Paul: Adesso sei cattiva comunque non importa, io ti amo e voglio vivere con te.

Jeanne: Dove? Nel tuo bordello?

Paul: Ma non è un bordello, ma dove vuoi arrivare e che cavolo di differenza fa se il mio è un bordello, un albergo o un castello. Io ti amo, tutto il resto che importanza può avere?

Nelle ultime parole di Paul filtra il messaggio rivoluzionario di Cristo: l'amore, la comunicazione tra Dio e l'uomo e tra uomo e uomo non ha niente a che vedere con la forma e gli stereotipi sociali.

L'amore non esiste in un castello, in un bordello o in un hotel, l'amore esiste tra gli esseri che sanno di esistere, tutto il resto è truffa, è inganno, è sonno dei sensi, è annientamento dell'essere.

Jeanne non riesce a cogliere il messaggio, o meglio, rinuncia, le costa troppo rendersi conto dell'illusione in cui vive e perciò deve togliere di mezzo l'elemento di disturbo della sua quiete borghese à la page.

E' finita, Paul è condannato a morte, come Cristo.

L'ultimo tango è perciò il momento culminante del rito e, a ulteriore conferma, Paul nella sala da ballo indossa una cravatta porpora come porpora era il mantello che fu fatto indossare a Cristo, dai soldati, prima della Via Crucis verso il Calvario.

## **"Amatevi come Io ho amato voi"**

Jeanne corre fuori dalla sala da ballo, cercando di sfuggire a Paul che la insegue consapevole del suo destino.

Jeanne: (sotto casa di lei) Vattene, vuoi che chiami la polizia?

Paul: Ah, qua intorno sento odore di casa tua. Ma io non sono che un turista americano che fa la tua stessa strada. Dopo di lei mademoiselle. E vai, chi ti tocca. Tu non sei niente! Chi se ne frega se non ti vedo più!

Jeanne: Basta, basta. E' finita! Sei pazzo

Paul: Oh, fuck the police!

Tutto dev'essere compiuto e allora Paul, come Cristo, continua il suo cammino verso la morte. Dopo avere percorso con affanno il tragitto dalla sala da ballo alla casa della ragazza, sale con fatica le scale, su, fino all'appartamento di lei. La Via Crucis è terminata, siamo in cima al monte Calvario.

Jeanne riesce a entrare in casa sua e lì la raggiunge Paul che, dopo qualche passo, si pone sul capo il cappello da colonnello del padre di Jeanne ed è così che si ha anche l'evocazione di Cristo con la corona di spine sul capo. Quindi, le ultime parole.

Paul: Eh! Hai vinto tu, ma giocavi in casa. Oh! Un po' vecchiotto qui, ma pieno di ricordi. Mademoiselle come lo vuole il suo eroe a la coque o strapazzato? Ha corso l'Africa, l'Asia e l'Indonesia. Ma ora ti ho trovata e ti amo. Voglio sapere il tuo nome.

Nello stesso momento in cui Jeanne, pronuncia il proprio nome uccide Paul sparandogli nel costato e si rinomina, si riconferma, così, nella sua illusoria verità.

Coloro che hanno ucciso Cristo pensavano di essere dalla parte della legge, della "verità", esattamente come Jeanne, che affermerà questo principio nelle ultime sue parole a difesa del suo omicidio.

Paul si avvia, colpito, al balcone un po' barcollando e qui, guardando i tetti di Parigi pronuncia: "I nostri figli, i nostri figli ricorderanno" e muore cadendo in una posizione fetale, simbolo della rinascita, della vita nuova, della resurrezione.

Anche Cristo, che come Paul non aveva figli, si rivolge agli apostoli: "Figliolini, son con voi ancora per poco. Mi cercherete ma, come dissi ai Giudei, dove vado io voi non potete venire, ora lo dico anche a voi. Vi do un comandamento nuovo, che vi amiate a vicenda, amatevi l'un l'altro come io ho amato voi. Da questo conosceranno tutti che sarete miei discepoli, se avrete amore gli uni verso gli altri... E voi pure mi renderete testimonianza perché siete stati con me fin dal principio" (Giovanni,13, 33-35; 15, 27).

Dopo avere ucciso Paul, Jeanne si giustifica, perfettamente, dicendosi quello che avrebbe sostenuto davanti alla legge.

Jeanne: Non so chi sia. Voleva violentarmi, mi ha seguito per la strada. E' un pazzo. non so chi sia. Il suo nome non lo so, è uno sconosciuto. Voleva violentarmi. Non lo conosco, è un pazzo. Non lo conosco, è uno sconosciuto, non so chi sia, è un pazzo. Non conosco il suo nome.

La giustificazione di Jeanne sembra evocare quella espressa dal popolo, davanti a Pilato, per fare condannare a morte Cristo.

"Gesù dunque uscì fuori, portando la corona di spine e il mantello di porpora. E Pilato disse loro: 'Ecco l'uomo'. Ma visto che l'ebbero i grandi sacerdoti e le guardie gridarono: 'Crocifiggilo, crocifiggilo!'. Disse loro Pilato 'Prendetelo e crocifiggetelo voi, perché io non trovo in lui nessuna colpa'. Gli replicarono i Giudei: 'Noi abbiamo una legge e secondo questa legge deve morire, perché s'è fatto figlio di Dio'". (Giovanni 19, 5-7).

A chiudere il cerchio, armonicamente, l'ultima scena tra Paul e Jeanne richiama la prima del loro incontro nell'appartamento di rue Jules Verne, dove il viaggio era iniziato con Paul inondato di luce e Jeanne contro luce. Anche qui, nell'appartamento di Jeanne, dove il viaggio finisce, Paul muore all'aperto nella luce, mentre Jeanne resta al chiuso nel buio, "libera" prigioniera delle sue illusioni.

SCHEMA RIASSUNTIVO DI LETTURA DI  
ULTIMO TANGO

ATTORI	PERSONAGGI	PERSONAGGI NASCOSTI
Marlon Brando	Paul	Gesù Cristo
Veronica Lazar	Rosa	Dio Padre
Maria Schneider	Jeanne	l'essere umano

Gli altri personaggi: Tom, Marcel, Mamam, Olimpia, la Presidentessa della Giuria... interpretano e rappresentano l'umanità nei suoi vari aspetti imperfetti.

L'azione si svolge a Parigi esattamente nello stesso tempo, tre giorni, che caratterizza la Passione, la Morte e la Resurrezione di Cristo.

**A ROMA DA BERTOLUCCI**

## CONVERSAZIONE SU ULTIMO TANGO

Gabriella Pozzetto: Maestro, il punto dal quale vorrei partire è l'immagine di Brando. Marlon Brando è perfetto come figura Christi da subito, dalla prima inquadratura, dalla prima battuta.

Bernardo Bertolucci: Eravamo tutti molto emozionati, c'era questo movimento di dolly, di gru, dall'alto, sul viso di Marlon e la prima volta, il primo ciak, l'operatore di macchina viene da me e mi dice, "scusami ma dobbiamo rifarla". Beh, certo, se non è buona la prima, ma come mai? E mi risponde "perché mi sono trovato di fronte Brando e ho dimenticato di muovere la macchina. Sono rimasto a guardare Brando, come se fossi al cinema". In effetti questa prima bestemmia o implorazione, forse, va molto nella direzione di quello che dice lei.

GP: Quelle prime parole di Brando "Fucking God" sono proprio quelle dell'implorazione che fa Cristo in croce "Mio Dio, Mio Dio, perché mi hai abbandonato?" e rispecchiano anche l'accusa di tradimento che Paul rivolge alla moglie nel soliloquio davanti al cadavere di lei. Infatti Rosa, la moglie, nasconde la figura di Dio Padre come Paul, il marito, nasconde quella del Figlio, appunto Gesù Cristo. Nel 1972 circolavano senza problemi film sconvolgenti, come ad esempio *Arancia meccanica*, ma il suo film no. *Ultimo tango* no, perché appunto, come dimostra la ricerca che ho svolto, portava e porta ancora a una riflessione particolare di autocoscienza, di libertà.

BB: Ho sempre visto la figura di Paul in chiave edipica. Intendo dire che la situazione era molto strana perché, dopo tre anni di analisi, tutto quello che era la miniera piena di segreti del mio Edipo era stata abbastanza esplorata.

E ho sempre pensato che Jeanne e Tom sono le due nature mie: maschile e femminile... E Paul è Laio, il re, il padre che viene poi ucciso: io l'ho sempre letta così, in questa chiave edipica.

GP: Jeanne, quando uccide Marlon Brando, si comporta come l'essere umano quando uccide Cristo. E' l'uccisione del padre come Freud ha spiegato nella sua opera *Mosè e la religione monoteista*.

Ecco, il linguaggio religioso che le appartiene da dove le deriva?

BB: Ma, intanto non so se possiedo un linguaggio religioso, mi sorprende questo. Credo che in Italia chiunque sia nato battezzato, come sono stato io, anche se poi ha fatto una scelta atea, abbia nelle proprie radici, quasi geneticamente, un certo linguaggio. Poi c'è stata un po' l'influenza di Pier Paolo Pasolini, che era profondamente religioso, solo chi è così religioso arriva alle invettive cui era arrivato Pasolini. Forse il linguaggio religioso deriva dall'influenza di Pier Paolo.

GP: Nell'incipit del mio lavoro ho scritto che *Ultimo tango* è la risposta del figlio al padre. E questo mi venne confermato anche dalle sue parole. Lei disse "Quando uscì il film, Pasolini si arrabbiò moltissimo e, più Pier Paolo si arrabbiava, più capivo di avere fatto centro, più capivo di avere avuto ragione".

BB: C'è anche un'altra cosa che forse non sa. Pier Paolo mi disse: "Ah, ma quel Marlon Brando, ma come fai?". Pier Paolo, che era tutto per una creaturalità di ragazzi presi dal vero, attori presi dalla vita, dalla strada, come si diceva allora, mi parlò di Brando dicendo "No, no non va". Un anno dopo, forse essendosi anche dimenticato, mi chiamò e mi disse: "Senti, quel tuo Brando lì, potrei incontrarlo, vorrei incontrarlo". "Perché? Scusa, ma non ti piaceva per niente". "Ma sai, ci ho ripensato, sto pensando a un San Paolo e penso che Brando sarebbe l'attore giusto per San Paolo". Questo mi colpì molto. Perché adesso, anche con quello che mi ha appena detto lei... Io ho sempre pensato che, fino al *Conformista*, mi

sono mosso, diciamo, in una geografia che in qualche modo era legata a mio padre. *Prima della rivoluzione*, la riappropriazione di Parma che apparteneva a lui [nel film il protagonista dice "occorre una società di figli che facciano da padre ai loro padri!"] poi *Strategia del ragno*. Con *Ultimo tango* mi sembra di avere fatto qualcosa che sfugge completamente all'universo paterno. Nel *Conformista*, ancora io mi dicevo: "Quando filmo Trintignant, Sandrelli, Sanda, è come se filmassi i miei genitori giovani, perché siamo nel 1936-1937". Invece, *Ultimo tango* era proprio diverso e, infatti, mi ricordo che all'antiprimissima proiezione, quando già si cominciava a sentire nell'aria la vibrazione di quello che poi diventò una specie di persecuzione del film, mio padre e mia madre erano presenti. Mia madre era molto felice, mio padre, invece, era incupito: "ma che cosa hai fatto, avrai dei problemi tremendi, ma perché hai voluto". Quindi, forse, mio padre e Pier Paolo sentivano tutti e due che ero sfuggito un po' alle loro paternità.

GP: Interessante è anche la scelta dei nomi dei personaggi di *Ultimo tango*. Mentre li analizzavo, facendo libere connessioni, avevo pensato: Rosa è l'archetipo divino, infatti, in Occidente appare come il simbolo che designa l'unità, Jeanne potrà essere, invece, un omaggio a Jean Renoir e Paul è, forse, un richiamo a Pier Paolo Pasolini, visto che nella poesia, "Sogno", della sua raccolta *In Cerca del Mistero*, lei lo nomina come Paolo.

BB: (sorridente) I film sono sempre stratificazioni.

GP: Li ha scelti lei comunque i nomi'?

BB: Certo, comunque sono stratificazioni su stratificazioni.

GP: Fare un film è una grande fortuna, è una liberazione, penso che forse non avrebbe più bisogno dell'analisi adesso.

BB: Sto diradando. Sono in analisi da trent'anni. C'è un saggio di Freud che si chiama *Analisi terminabili e analisi interminabili*, io sono del secondo caso.

GP: Perché anche non si vuole terminare. Perché?

BB: Non si vuole terminare perché non ci si vuole separare, perché la separazione in me è sempre stata vissuta così traumaticamente come una morte. Sa qual era il primo titolo di *Ultimo tango?*: *La Piccola Morte*, voleva dire, per il linguaggio libertino settecentesco, l'orgasmo.

GP: Infatti, in *Ultimo tango* c'è questa rabbia struggente per la separazione, per il tradimento, per la separazione. Il matrimonio tra Rosa e Paul, questa unione unica, si scinde con il suicidio di lei. L'unità diventa dualità.

BB: La dualità?

GP: Pensiamo a Dio e al Figlio di Dio. E immaginiamo Rosa e Paul. Nel Vecchio Testamento c'è Dio Padre che parla con l'uomo. Cristo, il Figlio, non compare mai. Dio aveva in sé Cristo, però amava e seguiva moltissimo le sue creature imperfette, "gli ospiti", come li chiamava amorevolmente Rosa. A un certo momento per riconquistarsi l'amore del Padre, per calmare il Padre e salvare l'altro, "il fratello umano", "il Figlio Prediletto ha dovuto incarnarsi, dividendosi dall'unità. E poi ha dovuto sacrificarsi per recuperare l'unione con il Padre, per ritornare nell'unità.

BB: Adesso stavo pensando che forse il modello di non separazione è quello dei miei genitori, totalmente simbiotici. E allora penso che in effetti, forse, avendo ucciso la moglie di Paul, prima di compiere l'Edipo totale con l'uccisione di Paul, del padre, ho messo in atto la separazione tra lui e lei che erano proprio questa coppia così unita che neppure i figli riuscivano a entrarvi, anche se sono sempre stati legatissimi, molto vicini. Poi, questa Parma incapace di esprimere aggressività. Però è sempre rimasta questa immagine di loro due impenetrabili a noi, tanto, e mi viene in mente che in effetti ho messo in scena la separazione tra Attilio e Ninetta.

GP: E non solo, forse ha messo in scena anche l'impossibilità, per voi figli, di appropriarvi del linguaggio primario, del codice che loro solo possedevano, il linguaggio di unione. In tutto il film c'è un continuo

ripetersi di simmetrie, di riflessioni dell'unione. Anche Jeanne e Tom ripetono l'unione, in basso, di Rosa e Paul e i genitori di Rosa hanno un doppio nei genitori di Jeanne. La madre di Rosa è bilanciata dalla madre di Jeanne, tutto si tiene simmetricamente.

BB: Sì è vero e ci sono tutte queste madri.

GP: Marcel è il doppio di Paul, addirittura il suo sosia...

BB: Il sosia viene da un momento altamente schizofrenico nella mia vita, per cui ho avuto bisogno di fare uno dopo l'altro. In *Prima della rivoluzione* c'era Fabrizio e un suo doppio che si chiamava Agostino, il ragazzo biondo suicida. Poi c'è *Partner*, tratto dal *Sosia* di Dostoevskij, e poi *Strategia del ragno* dove, nella sequenza della fuga in un pioppeto, io ho montato il figlio e il padre che corrono e sono rappresentati dallo stesso attore. Poi arriviamo a *Novecento*, dove ci sono Olmo e Alfredo che sono un altro sdoppiamento. E infine qui, in *Ultimo tango*, dove è la moglie, Rosa, che vuole questo doppio.

GP: Perché è proprio come l'amore di Dio per la sua creatura, fatta ad immagine e somiglianza di Se stesso e del Figlio prediletto.

BB: Sì, ah, ah! (annuisce con il capo mentre sembra per un attimo, forse, nella sua "miniera").

GP: Quando Paul va a trovare Marcel resta stupito dalla somiglianza, infatti hanno tutti e due...

BB: Sì hanno tutti e due la stessa "robe de chambre", la stessa vestaglia.

GP: Però Paul, anche se afferma di essere a conoscenza di Marcel, perché tra lui e Rosa non c'erano segreti, perché erano una coppia speciale ("non ce ne sono tanti di matrimoni come il nostro"), comprende solo alla fine del dialogo con Marcel i disegni di Rosa. Infatti, è solo dopo avere visto la paura del dolore fisico che prova Marcel per un herpes alle labbra... A proposito nella prima sceneggiatura invece si tagliava un dito...

BB: Sì perché l'attore Girotti aveva una piccola febbre e ho pensato, anziché nasconderla, di usarla. Dico sempre di fare il cinema-verità.

GP: Dopo questo dolore, ancora, Paul vede l'ansia di Marcel di tenersi in forma per controllare l'invecchiamento, per esorcizzare il tempo che passa e lì capisce la sofferenza del povero essere umano "a tempo", mortale. Ecco, proprio in quel momento Paul capisce il gesto di Rosa tanto che afferma "cercavo una lettera di Rosa, ma la lettera sei tu". Comprende quello che più tardi dirà davanti al cadavere di lei, "e per comprendere mi hai lasciato in eredità Marcel". Rosa, come Dio, prova infinito amore e pietà per l'essere umano mortale e ristabilisce con lui il patto di alleanza sdoppiandosi. Paul, come Cristo, si sacrifica per liberare l'uomo, la creatura ad immagine e somiglianza divina, dalla morte eterna. E trova "il modo" proprio adattandosi al linguaggio più basso di Jeanne, egli deve provocare la sua uccisione per sperare nella autocoscienza che potrà rendere l'uomo libero.

BB: Secondo lei qual è la ragione più immediata, la ragione più diretta dello sparo di Jeanne ? Perché Jeanne lo uccide?

GP: Ha visto che Paul è il vero amore, ha visto che è il portatore del linguaggio nuovo, ma non ce la fa, lei sceglierà Tom. Non ce la fa a trasformarsi e allora rifiuta Paul lo specchio della verità, vuole continuare nella facile finzione del "matrimonio pop" con Tom, non ce la fa a reggere il cambiamento, perché è solo una "ragazza all'antica che cerca di stare al passo con i tempi..."

BB: Lei è di famiglia di militari, sì. Invece il modo in cui viene letto normalmente è che lei non sopporta il tradimento che Paul fa a questa specie di grande sogno romantico, di un amore senza le bassezze della identità sociale, etc... Nel momento in cui le dice: "ho quarantacinque anni mi chiamo Paul, mia moglie ha un hotel de passe, bla bla bla", immiserisce

a tal punto tutto quello che era stato il sogno, l'utopia, la loro piccola utopia, e lei non può accettare tutto questo e lo fa fuori.

GP: Lei non può accettare il fatto che Dio possa esistere nella realtà, non può accettare Dio che diventa uomo, lei la realtà la vive con Tom,...

BB: Appunto la realtà era un'altra cosa, e quindi Jeanne sente tradito il patto che c'era tra di loro. Il patto era quello che, nella casa, il primo giorno, la seconda volta, lui le dice: "No names here, no names here I have no name, I have no name", che è proprio l'ideologia del loro rapporto. Ecco, proprio quell'uomo che, dopo averla portata a sperimentare il sadomasochismo e a viverlo, diventa un quarantacinquenne con un alberghetto eccetera...

GP: Si cala nel reale..

BB: Sì, ma allora lei dice ce l'ho già il fidanzato...

GP: E difatti "Verrò nella luce e non mi riconoscerete" come fa questo qui a proclamarsi figlio di Dio se è figlio dell'uomo, Jeanne che aveva avuto contatti con il divino nella casa-tempio e solo nella casa-tempio senza sapere niente di lui, come appunto di Dio, non ce l'ha fatta a credere e ancora di più rifiuta l'incarnazione, perché le renderebbe tutto più difficile. Credere che la libertà possa diventare realtà, con tutte le difficoltà della scelta, del cambiamento, della presa di coscienza dell'autoinganno, facile e comodo, seguito fino allora, e prendersi così le responsabilità di un nuovo comportamento, rivoluzionando completamente la propria vita è per Jeanne troppo difficile e più semplice diventa eliminare il problema non riconoscendolo e rifiutandolo. Quando Jeanne si prefigura l'interrogatorio della polizia, dopo avere ucciso Paul, parafrasa addirittura le parole che il popolo disse davanti a Pilato "Noi abbiamo una legge e in accordo con questa legge Egli ha meritato di morire perché si è proclamato Figlio di Dio", lui l'ha seguita, è entrato in casa sua, ha infranto la legge...

BB: "Je ne sais pas qui c'est. Je ne connais pas son nom... "è vero che non sa il suo nome. "Non conosco il suo nome, non so come si chiami..." "Il m'a suivi... Je ne sais pas qui c'est, non so chi è". Non voglio sapere chi è.

GP: Lui ha preso il codice di lei per portare a compimento la sua missione. Prima non l'aveva mai fatto. Solo dopo avere parlato con Rosa, solo dopo avere avuto l'incontro con la prostituta agée e il suo meschino cliente... A proposito, quando Paul insegue il cliente arriva a un teatrino, a una boîte "La Bohème" e, lì davanti, il cliente vigliacco afferma: "Una volta mia moglie mi bastava..." e a quel punto c'è proprio la presa di coscienza di Paul che lo colpisce con sdegno, come pensando "guarda per chi mi devo sacrificare, per questo genere umano così meschino". Bene, proprio lì, davanti al locale, c'è la locandina con il titolo dello spettacolo "Il Faut Tout Repenser, Papa!", che è stupefacente. Io mi sono chiesta, l'ha creata lei o era lì?

BB: No (nega scuotendo la testa e sorridendo)

GP: Era lì! E allora guardi sembra un disegno incredibile!

BB: Io lo dico sempre che io faccio un cinema verità.

GP: "Il Faut Tout Repenser Papa!"

BB: Solo che la verità... Bisogna trovarsi di fronte la verità giusta, insomma, quando si fa un film. Il Faut Tout Repenser Papa!...

GP: Lì davanti, mentre Cristo sta sacrificandosi per l'uomo...

BB: Bellissimo! Ah! Mi viene in mente un altro titolo di *Ultimo tango* che era il primissimo, perché nel settanta o settantuno, a New York, andai con due film al festival di New York: *Strategia del ragno* e *Il Conformista* e sembravano miracolati, sembrava fosse arrivato il Messia, perché erano diversi, poi arrivare con due film insieme, infatti, li avevo fatti gomito a gomito. Avevo girato *Strategia* nell'estate del '69, poi era venuta l'occasione del *Conformista* e avevo girato *Il Conformista*, scritto in un mese: una cosa pazzesca. A quei tempi si andava così col cinema. Ho

girato e poi ho finito di montare *Strategia* mentre mi montavo *Il Conformista* con Kim. Quindi sono nati praticamente insieme. E c'era un tale entusiasmo per questi due film che mi sono detto che dovevo subito fare un altro film. E scrivo a New York, in albergo, un soggetto, un'idea di mezza pagina e s'intitolava "Un Giorno, una notte e un giorno e una notte" si chiamava, proprio, il titolo: *Un giorno e una notte e un giorno e una notte* e mi è venuto in mente leggendo, adesso, il suo indice.

GP: Io Le posso dire che davanti a questo film, davanti a questo lavoro di ricerca sul film, ogni volta che mi fermavo avevo un inciampo nella pietra successiva, nella ricerca di libri, di conferme di simboli, di significati. Ad esempio "il topo", questo famoso topo della scena tra Paul e Jeanne. Era l'unico particolare simbolico che mi sembrava rimasto insoluto, ebbene alla fine ho trovato la soluzione in Deleuze e Guattari che citavano Artaud...

BB: Ah Sì!

GP: Sì Nelle parole di Artaud ...

BB: Il teatro della crudeltà. Il teatro e son double

GP: Trovo " il culo di un topo morto appeso al soffitto del cielo è il luogo dell'universale castrazione da cui la famiglia stessa è condizionata". Il topo stava immolato sull'altare, il letto, e Jeanne arriva e trova, sull'altare, la realtà alla quale stava andando incontro in abito da sposa con Tom e per Tom.

BB: Artaud...

GP: Lei Artaud lo conosceva benissimo.

BB: Sì, era stata una passione degli anni del Living Theatre, quando feci *Agonia* con il Living Theatre e dopo anche *Partner* era stato fatto sotto l'influenza di Artaud e del suo teatro. Oltretutto, ed è un fatto che mi ha sempre colpito molto, io tendo a assorbire, a metabolizzare una cosa sentita dire passando per strada, in modo che a volte qualcuno si può

ritenere anche derubato, perché non mi ricordo che quella data cosa veniva da lì. L'origine viene persa. Sono, come dice Freud "Onnivoro, perverso, polimorfo". C'è proprio un impadronirsi di tante cose che poi si rimescolano dentro di me perdendo completamente la loro origine, trasformandosi e venendo poi usate in modo improprio rispetto a quella che è l'origine, ma proprio rispetto a quello che ho in testa.

GP: Senta, quando il film esce a New York, lei taglia la scena del venditore di Bibbie, che era un Testimone di Geova. Perché l'ha fatto?

BB: Perché mi sembrava, dopo essere riuscito a fare un grande passo che era quello del distaccarmi dalle regole della Nouvelle Vague, mi sembrava un pochino una compleissance, un compiacimento un po' autoindulgente, un po' compiaciuto alla maniera dei film della Nouvelle Vague. In questo venditore di bibbie, non so, c'era qualcosa di un pochino forzato, di un pochino fasullo e poi in quel momento la gente era così innamorata di Brando che quando non c'era Brando, tutto il resto veniva come espulso in modo centrifugo dal film.

GP: Non Le fu chiesto...

BB: No, no, una volta che avevano accettato, avevano accettato. Mi ricordo che per l'uscita in America del film ci furono due cover stories nella stessa settimana, *Time Magazine* aveva Marlon in copertina e *Newsweek* aveva la mia faccia. Avevo trentun anni.

GP: Ebbe un successo clamoroso...

BB: Enorme

GP: Ho letto la critica di Pauline Kael...

BB: Pauline Kael è una grande critica, ci sono dei libri bellissimi.

GP: La critica che fa di *Ultimo tango* è certamente illuminata. Affermò che il film rappresentava una rivoluzione nella storia del cinema paragonabile a quella che *La Sagra Della Primavera* di Strawinskji, aveva compiuto nella storia della musica. E' stata l'unica critica che ricercava al di là della

superficie; ho letto con attenzione le critiche in Italia durante tutte le uscite del film e mai sono andate al di là di un generico riconoscimento di eros e thanatos, oppure sovente si fermavano alla banale e forviante visione di pansessualismo. All'inizio della mia ricerca mi sembrava incredibile che nessuno avesse capito il messaggio che si nascondeva, che il personaggio di Paul celasse la figura di Cristo. Lei pensi, se quest'archetipo fosse stato svelato e se questo film fosse stato spiegato e discusso in Università, e poteva esserlo, se questo messaggio di libertà, di desiderio, questo linguaggio nuovo fosse stato trasmesso a quei tempi.

BB: Io ho spiegato il film al DAMS, ma non in questi termini perché non ci avevo mai pensato... Cristo, Dio, eccetera e Dio, per lei, cioè Rosa, pensi: l'attrice che ne ha interpretato il ruolo si chiama, ed è ebrea, Veronica Lazar come Lazzaro. E' rumena, c'è nel film *La luna*, fa l'amica di Jill Clayburgh e poi c'è in un piccolissimo ruolo ne *L'Assedio*.

GP: Ho letto che lei ha trovato delle connessioni tra *Ultimo tango* e *L'Assedio*.

BB: Ma, un pochino, perché c'è questo "huis-clos" - dicono i Francesi - cioè quest'ambiente unico-chiuso, che è un palazzotto in Piazza di Spagna, con queste due solitudini che si sfiorano, si lasciano, si prendono.

GP: Anche qui un sacrificio.

BB: Qui c'è un grande sacrificio, ma non è il sacrificio umano alla fine... Il grande sacrificio è il denudamento totale, di lui per lei. Più si denuda e più è felice, più riesce a costruire la felicità di lei e più lui è in estasi. Che è qualcosa credo di abbastanza cristiano... in teoria.

GP: Durante le fasi processuali avevo letto che *Ultimo tango* prima venne dissequestrato a Bologna.

BB: Il primo, il giudice di primo grado, assolse il film, mentre il secondo giudice, quello dell'appello, lo condannò.

GP: Sempre a Bologna?

BB: Sì. A quel punto ricorremmo noi in Cassazione e la Cassazione, anni dopo, nel 1975, confermò la sentenza dell'appello, cioè la distruzione del negativo e la condanna a due mesi per me, Grimaldi e Brando. E poi persi i diritti civili per cinque anni, questo andava con la sentenza però quando lessero la sentenza non me ne ero accorto. Poi arrivarono le elezioni e non arriva la mia scheda. Vado a cercarla io e quest'uomo con un librone, sembrava *Il Processo* di Kafka, comincia a girare tutte quelle pagine scritte a mano e dice: "Signor Bertolucci, lei non può avere la scheda, lei non può votare", "Come?!" risposi io. "Eh No, - dice quello- perché lei è stato condannato alla perdita dei diritti civili per cinque anni". E questa fu una ferita vera. Mentre la condanna a due mesi mi eccitava, così, mi dava la sensazione del martire, mi piaceva in qualche modo perché da giovani si è anche molto eccitati da cose del genere. Però la perdita dei diritti civili, non potere votare in un momento in cui la politica era così importante per me, lì veramente fu una ferita profonda.

GP: L'hanno proprio voluto colpire in pieno. Ma nella sua difesa, che cosa disse?

BB: Non feci una difesa, furono gli avvocati che fecero tutto e presero la parola.

GP: Ah! Non partecipò?

BB: No, io andai ma non parlai mai.

GP: Mai?

BB: No era tutto fatto dagli avvocati.

GP: Cioè non ebbe mai la possibilità di spiegarsi...

BB: No. Penso che se avessi fatto in qualche modo cenno ai temi di cui parla lei, mi avrebbero dato due anni, non due mesi.

GP: Allora, a quei tempi...

BB: Allora, certo.

GP: Un'ultima annotazione: quando alla fine Paul muore, sul balcone pronuncia queste parole: "i nostri figli ricorderanno tutto questo". Paul, però, non ha figli esattamente come Cristo che chiama "figliolini" tutti i suoi discepoli. I figli sono tutti i discepoli che ricorderanno.

BB: E poi "i figli ricorderanno" era una specie di frase autobiografica perché in quel momento avrei voluto dei figli e non stavo... non potevo averne...

GP: Lei avrebbe voluto dei figli?

BB: Sì in quel momento. Voluti sì e no, insomma nel senso che li avrei voluti, ma avevo paura, non potevo perché c'era mio padre che era troppo importante.

## NOTE

### Note all'introduzione

1 B. Bertolucci "Intervista a F. Casetti", in F. Casetti, *Bertolucci*, Il Castoro cinema/La Nuova Italia, Firenze 1975, p. 3

2 B. Bertolucci, "Intervista a T. J. Kline", in T. J. Kline, *I Film di Bernardo Bertolucci. Cinema e psicanalisi*, Gremese Editore, Roma 1994, p. 21

3 Cfr. S. Freud, *Totem e tabù*, Boringhieri, Torino 1975, p. 159 e Laterza, Bari, 1953, pp. 171-177; B. Bertolucci, "Intervista a T. J. Kline", *Ivi*, p. 19

4 B. Bertolucci, "Intervista a J. C. Mirabella - P. Pitiot", in J.C. Mirabella - P.Pitiot, *Intervista a Bernardo Bertolucci*, Gremese, Roma 1999, p. 52

### Note al capitolo 1 " Primo Giorno"

1 M. Serres, *Jules Verne*, Sellerio, Palermo 1979, passim

2 F. Casetti, op. cit., p.18

3 B. Bertolucci, *In Cerca del Mistero*, Longanesi, Milano 1962, pp. 57 e 19

4 M. Schiaretti, "Il Viaggiatore dell'Inconscio", in A.A.V.V. *Viaggio con Bernardo*, Marsilio, Venezia 1994, p. 23

5 A. Bertolucci, *Aritmie*, Garzanti, Milano 1991, p.98

- 6 B. Bertolucci, *In Cerca del Mistero*, cit., p. 57
- 7 K. Kerényi, *L'antica religione*, Astrolabio, Roma 1951, p. 53
- 8 G. Bataille, *L'erotismo*, Es, Milano 1991, p. 119
- 9 E. Zolla, *Archetipi*, Marsilio, Venezia, 1988, p. 141
- 10 Ivi, p. 41
- 11 B Bertolucci, *In Cerca del Mistero*, Longanesi, Milano 1962
- 12 S. Freud, *Mosè e la religione monoteistica*, Boringhieri, Torino 1979, pp. 431 e 436
- 13 S. Freud, Ivi, pp. 428-429
- 14 S. Freud, Ivi, pp. 380 e 415
- 15 E. Zolla, *Archetipi*, Marsilio, Venezia 1988, pp.76-77
- 16 E. Zolla, Ivi, p. 79
- 17 E. Zolla, Ivi, p.116
- 18 B Bertolucci, *Last Tango In Paris*, Plexus, London 1976, pp. 97-99 e cfr. l'introduzione di Pauline Kael, p. 12, note.
- 19 B. Bertolucci, intervista a M. Costanzo in "Bertolucci: difenderò il mio film fino in fondo", *Il Giorno*, 23-12-1972, p. 5

### **Note al capitolo 2 "Secondo Giorno"**

- 1 B. Bertolucci, *Ultimo tango a Parigi*, Einaudi, Torino, p.113

### **Note al Capitolo 3 " Terzo Giorno"**

- 1 Cfr. G Deleuze, F. Guattari, *L'Anti-Edipo*, Einaudi, Torino 1975 e A. Fontana, "Introduzione", in G Deleuze, F. Guattari, *L'Anti-Edipo*, Einaudi, Torino 1975, p. XVI e passim
- 2 Cfr. S. Freud, *Totem e tabù*, Boringhieri, Torino 1975, p. 159 e Laterza, Bari, 1953, pp. 171-177

- 3 A. Guermandi “Vent’anni dopo quel film è ancora osceno” e Cr.P.  
“Storia di uno scandalo italiano” *l’Unità*2, 26-1-1995, p.9
- 4 Cfr. S. Freud, *Psicanalisi*, Boringhieri, Torino 1963, pp. 259-286
- 5 G. Bataille, *L’erotismo*, Es, Milano, p. 19
- 6 Ivi., pp. 16-17
- 7 R. Barthes, *Il piacere del testo*, Einaudi, Torino 1975, p. 39
- 8 *Ibid.*, pp. 39, 40-41, 42
- 9 *Ibid.* , p. 40
- 10 *Ibid.*, pp. 40 e 41
- 11 G Deleuze, F. Guattari, *L’Anti-Edipo*, Einaudi, Torino 1975, p. 424
- 12 B. Bertolucci, "Intervista a Sclarew", in A.A.V.V., *Bertolucci's The Last Emperor*, Wayne State University Press, Detroit 1998, p. 52 ("Freud says that mice and rats are more symbolic of the feminine sex. I remember reading that").
- 13 G, Deleuze, F. Guattari, *L’Anti-Edipo*, Einaudi, Torino 1975, p. 139
- 14 Ivi., p. 82

#### **Note al capitolo 4 "Morte e Resurrezione"**

- 1 B. Bertolucci, "Intervista a T.J.Kline", in T.J. Kline, *I Film di Bernardo Bertolucci. Cinema e psicanalisi*, Gremese Editore, Roma 1994, p. 186

## BIBLIOGRAFIA

- La Sacra Bibbia*, Ed. Paoline, Roma 1964.
- Il cantico dei cantici*, Adelphi, Milano 1993.
- The Catholic Bible*, Oxford University Press, New York 1995.
- I Vangeli gnostici*, Adelphi, Milano 1995.
- S. Acquaviva, *Eros morte ed esperienza religiosa*, Laterza, Bari 1990.
- A. Artaud, *Il teatro e il suo doppio*, Einaudi, Torino 1968.
- A. Artaud, *Al paese dei Tarahumara e altri scritti*, Adelphi, Milano 1977.
- E. Auerbach, *Mimesis Il realismo nella letteratura occidentale*, Einaudi, Torino 1956.
- M. Bakhtin, *Problems of Dostoewsky's Poetics*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1987.
- E. Baragli, "Quasi un'accusa", *Il Giorno*, 24-12-1972.
- R. Barthes, *Il piacere del testo*, Einaudi, Torino 1975.
- R. Barthes, *Frammenti di un discorso amoroso*, Einaudi, Torino 1979.
- R. Barthes, *Lezione*, Einaudi, Torino 1981.
- R. Barthes, *I segni e gli affetti nel film. (Con saggi di Francesco Casetti e Liborio Termine)*, Vallecchi, Firenze 1995.
- G. Bataille, *Teoria della religione*, Cappelli, Bologna 1978.
- G. Bataille, *L'erotismo*, ES, Milano 1991.
- G. Bataille, *La parte maledetta*, Boringhieri, Torino 1992.

- A. Bertolucci, *Aritmie*, Garzanti, Milano 1991.
- B. Bertolucci, *In Cerca del Mistero*, Longanesi, Milano 1962.
- B. Bertolucci, *Ultimo tango a Parigi*, Einaudi, Torino 1973.
- B. Bertolucci, *Last Tango in Paris*, Plexus, London 1976.
- P. Bianchi, "Aiutato dal "Tango" Brando si confessa", *Il Giorno*, 15-12-1972.
- P. Bianchi, "Discesa all'inferno con l'aiuto dei sensi", *Il Giorno*, 17-12-1972.
- P. Bianchi, "Dietro eros c'è la morte", *Il Giorno*, 20-12-1972.
- G. Biraghi, "Entusiasma New York il tango tragico di Brando", *Il Messaggero*, 19-10-1972.
- G. Biraghi, "Sequestrato Ultimo tango di Bertolucci", *Il Messaggero*, 22-12-1972.
- J. L. Borges, *Tutte le opere*, Mondadori, Milano 1984.
- R. Campari, "L'Oro del Po", in A.A. V.V., *Parma e il cinema*, Pizzi, Milano 1986.
- R. Campari, *Il Fantasma del bello. Iconologia del cinema italiano*, Marsilio, Venezia 1994.
- R. Campari, "Viaggio attraverso il cinema" in A.A. V.V., *In viaggio con Bernardo*, Marsilio, Venezia 1994.
- F. Casetti, *Bernardo Bertolucci*, Il Castoro Cinema/La Nuova Italia, Firenze 1975.
- F. Casetti, *Dentro lo sguardo. Il film e il suo spettatore*, Bompiani, Milano 1986

- F. Casetti – F. De Chio, *Analisi del film*, Bompiani, Milano 1990.
- F. Casetti, *Teorie del cinema*, Bompiani, Milano 1993.
- U. Casiraghi, “Un furioso tango di sesso e di morte”, *l'Unità*, 17-12-1972.
- L. Cavalli, *Max Weber: religione e società*, Il Mulino, Bologna 1968.
- F. Costa, *Bernardo Bertolucci*, Audino Editore, Roma 1993.
- G. Corsini, “C'è anche chi non apprezza il ballo”, *Paese Sera*, 25-2-73.
- M. Costanzo, “Bertolucci: difenderò il mio film fino in fondo”, *Il Giorno*, 23-12-1972.
- C. Cosulich, “Permetta l'ultimo tango”, *Il Piccolo*, 20-2-87.
- G. Deleuze, *Nietzsche*, (con in appendice di G. Bataille "Nietzsche e i fascisti"), Bertani, Verona 1973.
- G. Deleuze, F. Guattari, *L'Anti-Edipo*, Einaudi, Torino 1975.
- G. Deleuze, *L'immagine - movimento. Cinema 1*, Ubulibri, Milano 1984.
- G. Deleuze, *L'immagine - tempo. Cinema 2*, Ubulibri, Milano 1989.
- E. Durkheim, *Le forme elementari della vita religiosa* (1912), Comunità, Milano 1963.
- U. Eco, *La struttura assente*, Bompiani, Milano 1968.
- U. Eco, *Sugli specchi e altri saggi*, Bompiani, Milano 1995.
- U. Eco, *Interpretazione e sovrainterpretazione*, Bompiani, Milano 1995.
- V. Fantuzzi, *Cinema sacro e profano*, Edizioni Civiltà Cattolica, Roma 1983.
- F. Ferrarotti, *Max Weber e il destino della ragione*, Laterza, Bari 1968.

- F. Ferrarotti, R. Cipriani, *Sociologia del fenomeno religioso*, Bulzoni Editore, Roma 1974 .
- G. Ferroni, *Il Comico nelle teorie contemporanee*, Bulzoni, Roma 1971.
- S. Freud, *L'interpretazione dei sogni* (1899), Boringhieri, Torino 1966.
- S. Freud, *Totem e tabù* (1912-1914), Laterza, Bari 1953 e Boringhieri, Torino 1975.
- S. Freud, *Shakespeare, Ibsen e Dostoevskij* (1913-1927), Boringhieri, Torino 1976.
- S. Freud, *L'uomo Mosè e la religione monoteista* (1930-1938), Boringhieri, Torino 1979.
- E. Fromm, *Psicanalisi e religione*, Comunità, Milano 1961.
- E. Fromm, *Avere o essere?*, Mondadori, Milano 1978.
- N. Frye, *Il grande codice. La Bibbia e la letteratura*, Einaudi, Torino 1986.
- N. Frye, *La duplice visione. Linguaggio e significato della religione*, Marsilio, Venezia 1993.
- N. Frye, *Il potere delle parole. Nuovi studi su Bibbia e letteratura*, La Nuova Italia, Firenze 1994.
- G. Grazzini, "Brando si consuma nell'amore", *Corriere della Sera*, 17-12-1972.
- R. Guiducci, *La disuguaglianza fra gli uomini*, Rizzoli, Milano 1977.
- U. Galimberti, *Il corpo*, Feltrinelli, Milano 1983.
- U. Galimberti, *Dizionario di psicologia*, Utet, Torino 1992.

R. Giovannoli, "L'innominato vampiro", in AA.VV., *Leggere i Promessi Sposi*, Bompiani, Milano 1989.

A. Guermandi, "Vent'anni dopo quel film è ancora osceno", *l'Unità*, 26-1-1995.

G. Heinz-Mohr V. Sommer, *La Rosa. Storia di un simbolo*, Rusconi, Milano 1989.

P. Kael, "Tango", *The New Yorker Magazine*, 15-10-1972.

K. Kerényi, *L'antica religione*, Astrolabio, Roma 1951.

K. Kerényi, *Il rapporto con il divino*, Einaudi, Torino 1991.

K. Kerényi, *Dioniso. Archetipo della vita indistruttibile*, Adelphi, Milano 1992.

T. Kezich, *I Mille film. Dieci anni di cinema 1967-1977*, IL Formichiere, Roma 1977.

T. J. Kline, *I film di Bertolucci. Cinema e psicanalisi*, Gremese, Roma 1994.

R. P. Kolker, *Bernardo Bertolucci*, Oxford University Press, New York 1985.

P. Jachia, *Introduzione a Bachtin*, Laterza, Bari 1992.

F. V. Joannes, "Quasi una difesa", *Il Giorno*, 23-12-1972.

C. G. Jung, *Psicologia dell'inconscio* (1916), Boringhieri, Torino 1968.

C. G. Jung, *Psicanalisi e religioni* (1940), Comunità, Milano 1948.

C. G. Jung, *La psicologia del transfert* (1946), Mondadori, Milano 1961.

J. Lacan, *Scritti*, Einaudi, Torino 1974.

- G. Lauzun, *Freud*, Accademia, Roma 1978.
- Y. Loshitzky, *The Radical Faces of Godard and Bertolucci*, Wayne State University Press, Detroit 1995.
- J. Lotman, *Semiotica del cinema*, Edizioni del Prisma, Catania, 1979.
- G. Manetti, "La semiotica dei Promessi Sposi. Introduzione", in AA.VV., *Leggere i Promessi Sposi*, Bompiani Milano 1989.
- B. Marzullo, "Sul tango", *Nuova Antologia*, Marzo 1975.
- D. Meccoli, "Un intellettuale confuso e un tecnico abile", *Epoca*, 11-3-1973.
- C. Metz, *Semiologia del cinema*, Garzanti, Milano 1972
- C. Metz, *La significazione nel cinema*, Bompiani, 1975 Milano
- C. Metz, *Cinema e psicanalisi. Il significante immaginario*, Marsilio, Venezia 1980.
- C. Micheletti Tonetti, *Bernardo Bertolucci: The Cinema of Ambiguity*, Twayne Publishers, New York 1995.
- J. C. Mirabella, P. Pitiot, *Intervista a Bernardo Bertolucci*, Gremese, Roma 1999.
- A. Moravia, "Se mi sposi ti ammazzo", *L'Espresso*, 24-12-1972.
- F. Nietzsche, *L'anticristo. Maledizione del cristianesimo* (1888), Adelphi, Milano 1977.
- P. P. Pasolini, *Poesie* (scelta, a cura di Pasolini, da *Le ceneri di Gramsci, La religione del mio tempo, Poesia in forma di rosa*), Garzanti, Milano 1971.
- P. P. Pasolini, *Empirismo eretico*, Garzanti, Milano, 1972

P. Radin, C. G. Jung, K. Kerényi, *Il briccone divino*, Bompiani, Milano 1965.

J. Rolland, *Dostoevskij e la questione dell'altro*, Jaca Book, Milano 1990.

G. Sadoul, *Storia del cinema mondiale*, Feltrinelli, Milano 1974.

A. Serpieri, *Otello. L'Eros Negato*, Edizioni Il Formichiere, Milano 1978.

M. Schiaretti, "Il viaggiatore dell'inconscio", in A.A.V.V., *In viaggio con Bernardo*, Marsilio, Venezia 1994.

M. Serres, *Jules Verne*, Sellerio, Palermo 1989.

S. Socci, *Bernardo Bertolucci*, l'Unità / Il Castoro, Milano 1995.

R. Stam, *Semiologia del cinema e dell'audiovisivo*, Bompiani, Milano 1999.

J. Starobinsky, *Ritratto dell'artista da saltimbanco*, Boringhieri, Torino 1984.

J. Starobinsky, *La maschera e l'uomo*, Edizioni Casagrande, Bellinzona 1990.

G. Steiner, *Tolstoj e Dostoevskij*, Garzanti, Milano 1995.

Sofocle, *Il mito di Edipo*, Milano, Rizzoli 1951.

A. Tassone, *Parla il cinema italiano*, Il Formichiere, Milano 1980.

L. Termine, *Dentro l'immagine. Il cinema tra strutturalismo e semiologia*. Tirrenia Stampatori, Torino 1979.

E. Ungari, *Scene madri di Bertolucci*, Ubu Libri, Milano 1987.

M. Weber, *L'Etica Protestante e lo spirito del capitalismo (1904-1905)*, Sansoni, Firenze 1965.

M. Weber, *Le Sette Protestanti e lo spirito del capitalismo* (1906), (a cura di R.Guiducci), Rizzoli, Milano 1977.

M. Weber, *Sociologia delle religioni* (1922), Comunità, Milano 1982.

M.Weber, *Economia e società* (1922), Comunità, Milano 1974.

B. Wilson, *Sects and Society*, Heineman, London 1961.

B. Wilson, *Religion in Sociological Perspective*, Oxford University Press, London 1976.

E. Zolla, *I mistici dell'occidente*, Rizzoli , Milano 1985.

E. Zolla, *Archetipi*, Marsilio, Venezia 1988.

AA.VV., *Ladri di cinema*, (a cura di Adriano Aprà), Ubulibri, Milano 1983.

AA.VV., *In viaggio con Bernardo*, (a cura di R. Campari e M. Schiaretti), Marsilio, Venezia 1994.

AA.VV., *Bertolucci's The Last Emperor*, Waine State University Press, Detroit 1998.

AA. VV., “Ultimo tango a Parigi, 1972–2002” (a cura di F. De Bernardinis, F. Garofalo), *Segnocinema*, 113, 2002.

AA. VV., *La regola delle illusioni. Il cinema di Bernardo Bertolucci*. (a cura di C. Carabba, G. Rizza, G. M. Rossi) SNCCI- Aida, Firenze 2003.

## **FILMOGRAFIA**

*La Commare Secca (The Grim Reaper)* (1962).

Production company: Tonino Cervi per Cinematografica Cervi. Regista: Bernardo Bertolucci. Sceneggiatura: Bernardo Bertolucci, Sergio Citti, da un'idea di Pier Paolo Pasolini. Fotografia: Gianni Narzisi. Editor Nino Baragli. Cast: Francesco Ruiu, Giancarlo De Rosa, Vincenzo Ciccora, Alvaro D Ercole, Romano Labate, Lorenzo Benedetti, Emy Rocci, Erina Troiani, Allen Midgette, Marisa Solinas.

*Prima della rivoluzione (Before the Revolution)* (1964).

Production company: Mario Brocchi per Iride Cinematografica (Milano). Regista: Bernardo Bertolucci. Sceneggiatura: Bernardo Bertolucci, Gianni Amico. Fotografia: Aldo Scavarda. Editor: Roberto Perpignani. Cast: Adriana Asti, Francesco Barilli, Allen Midgette, Morando Morandini, Cristina Pariset, Gianni Amico, Domenico Alpi, Cecrope Barilli, Emilia Borghi, Iole Lunardi.

Premi : Prix Max Ophuls, Prix de la Jeune Critique (Cannes 1964).

*La via del petrolio (The Oil Trail)* (1965-66). (Documentario)

Production company: Giorgio Patara per Rai-TV e ENI (organizzazione generale Giovanni Bertolucci). Regista e sceneggiatura: Bernardo Bertolucci. Fotografia: Ugo Piccone, Louis Saldanha, Giorgio Pelloni, Maurizio Salvadori. Editor: Roberto Perpignani.

*Il canale (The Canal)* (1966) (Documentario)

Production company: Giorgio Patara. Regista: Bernardo Bertolucci.

Fotografia: Maurizio Salvadori, Ugo Piccone. Editor: Roberto Perpignani.

*Agonia (Agony)* (1967). (Episodio di Amore e Rabbia)

Production company: Castoro Film. Regista e sceneggiatura: Bernardo

Bertolucci, (liberamente ispirato alla parabola evangelica del Fico

infruttuoso). Fotografia: Ugo Piccone. Editor: Roberto Perpignani. Cast:

Julian Beck, Members of the Living Theatre Group, Giulio Cesare Castello,

Milena Vukotic, Adriano Apra, Romano Costa.

*Partner* (1968).

Production company: Giovanni Bertolucci per Red Film. Regista: Bernardo

Bertolucci. Sceneggiatura:, Bernardo Bertolucci, Gianni Amico

(liberamente ispirato al romanzo “Il sosia” di Fedor Dostoevsky).

Fotografia: Ugo Piccone. Editor: Roberto Perpignani. Cast: Pierre

Clementi, Stefania Sandrelli, Tina Aumont, Sergio Tofano, Giulio Cesare

Castello, Romano Costa, Antonio Maestri, Mario Venturini, John

Ohettplace, Ninetto Davoli.

*Strategia del ragno (The Spider's Stratagem)* (1970).

Production company: Giovanni Bertolucci per RAI-Radiotelevisione

italiana e per Red Film. Regista: Bernardo Bertolucci. Sceneggiatura:

Bernardo Bertolucci, Marilu Parolini, Eduardo De Gregorio (liberamente

ispirato al racconto “Tema del traditore e dell’eroe” di Jorge Luis Borges).

Fotografia: Vittorio Storaro, Franco Di Giacomo. Editor: Roberto

Perpignani. Cast: Giulio Brogi, Alida Valli, Pippo Campanini, Franco

Giovannelli, Tino Scotti.

Premi: Prix Luis Bunuel (France 1970).

*Il conformista (The Conformist) (1970).*

Production company: Maurizio Lodi-Fe, Giovanni Bertoucci per Mars Film (Roma) Marianne productions (Parigi) Maran Film (Munich). Regista e sceneggiatura: Bernardo Bertolucci (dall'omonimo romanzo di Alberto Moravia). Fotografia: Vittorio Storaro. Editor: Franco Arcalli. Cast: Jean-Louis Trintignant, Stefania Sandrelli, Dominique Sanda, Enzo Tarascio, Pierre Clementi, Gastone Moschin, José Quaglio, Milly, Giuseppe Addobbati, Yvonne Sanson, Fosco Giachetti, Benedetto Benedetti.

Premi: BFI Award (Londra, 1971), Grand Prix de l'UCC (Bruxelles, 1971), Nomination agli Oscar per la migliore sceneggiatura adattata da un'opera letteraria (Hollywood, 1972).

*La salute è malata, o I poveri muoiono prima (1971) (Documentario):*

Regista: Bernardo Bertolucci.

*Ultimo tango a Parigi (Last Tango in Paris) (1972).*

Production company: Alberto Grimaldi per PEA (Roma), Artistes Associés (Parigi). Regista: Bernardo Bertolucci. Sceneggiatura: Bernardo Bertolucci, Franco Arcalli. Fotografia: Vittorio Storaro. Editor: Franco Arcalli. Musica: Gato Barbieri. Cast: Marlon Brando, Maria Schneider, Jean-Pierre Léaud, Massimo Girotti, Maria Michi, Giovanna Galletti.

Premi: Prix Raoul Lévy (Paris 1972), Nastro d'argento 1973 per la migliore regia, Grolla d'oro 1973, Nominations agli Oscar per la migliore regia e il migliore attore protagonista (Hollywood 1974).

*Novecento (1900) (1976).*

Production company: Alberto Grimaldi per PEA (Roma), Artistes Associés (Parigi), Artemis Film (Berlino). Regista: Bernardo Bertolucci.

Sceneggiatura: Bernardo Bertolucci, Franco Arcalli, Giuseppe Bertolucci.  
Fotografia: Vittorio Storaro. Cast: Burt Lancaster, Sterling Hayden, Robert De Niro, Gérard Dépardieu, Donald Sutherland, Laura Betti, Stefania Sandrelli, Dominique Sanda.

*Il Silenzio è complicità* (1976)

Documentario sulla morte di Pier Paolo Pasolini. Collaborazione di Bernardo Bertolucci alla regia collettiva coordinata da Laura Betti.

*La Luna* (1979).

Production company: Giovanni Bertolucci per Fiction Cinematografica.  
Regista: Bernardo Bertolucci. Sceneggiatura: Bernardo e Giuseppe Bertolucci, Clare Peploe. Fotografia: Vittorio Storaro. Editor: Gabriella Cristiani. Cast: Jill Clayburgh, Matthew Barry, Fred Gwynne, Elisabetta Campeti, Veronica Lazar, Peter Eyre, Julian Adamoli.

*La tragedia di un uomo ridicolo*(*The Tragedy of a Ridiculous Man*) (1981).

Production company: Giovanni Bertolucci per Fiction Cinematografica.  
Regista e sceneggiatura: Bernardo Bertolucci. Fotografia: Carlo di Palma. Editor: Gabriella Cristiani. Cast: Ugo Tognazzi, Anouk Aimée, Laura Morante, Victor Cavallo, Olimpia Carlisi, Vittorio Caprioli, Riccardo Tognazzi.

Premi: Grand Prix per la migliore interpretazione maschile a Ugo Tognazzi (Cannes1981).

*The Last Emperor* (1987).

Production company: Jeremy Thomas per The Recorded Picture Company (London). Regista: Bernardo Bertolucci. Sceneggiatura: Bernardo Bertolucci, Mark Peploe. Fotografia: Vittorio Storaro. Editor: Gabriella Cristiani. Cast: John Lone, Joan Chen, Peter O'Toole, Ying Ruocheng, Victor Wong, Dennis Dun, Wu-Tao, Richard Wu.

Prix César per il miglior film straniero (Parigi 1988), 4 Golden Globes, tra cui miglior film e miglior sceneggiatura (Hollywood 1987), 9 Oscar, tra cui miglior film e miglior regia (Hollywood 1988), 4 Nastri d'argento, tra cui miglior regia, 8 David di Donatello, tra cui miglior film, miglior regia e miglior attore non protagonista (Peter O'Toole).

*Il the nel deserto (The Sheltering Sky)* (1990).

Production company: Jeremy Thomas. Regista: Bernardo Bertolucci. Sceneggiatura: Bernardo Bertolucci, Mark Peploe. Fotografia: Vittorio Storaro. Editor: Gabriella Cristiani. Cast: Debra Winger, John Malkovich, Campbell Scott, Jill Bennett, Timothy Spall, Eric Vu-An, Amina Annabi.

*Little Buddha* (1993).

Production company: Jeremy Thomas. Regista e sceneggiatura: Bernardo Bertolucci. Fotografia: Vittorio Storaro. Editor: Pietro Scalia. Cast: Keanu Reeves, Ying Ruocheng, Chris Isaak, Alex Wiesendanger, Bridget Fonda.

*Io ballo da sola (Stealing Beauty)* (1996)

Production Company: Jeremy Thomas e Yves Attal. Regista: Bernardo Bertolucci. Sceneggiatura: Bernardo Bertolucci, Susan Minot. Fotografia: Darius Khondji. Editor: Pietro Scalia. Cast: Liv Tyler, Sinead Cusak, Donald McCann, Jeremy Irons, Jean Marais Stefania Sandrelli.

*L'assedio (Besieged)* (1999)

Production: Fiction Films & Navert Film con Mediaset. Regista Bernardo Bertolucci. Sceneggiatura: Bernardo Bertolucci, Claire People. Fotografia: Fabio Cianchetti. Editor Jacopo Quadri. Cast: Thandie Newton, David Thewlis, Claudio Santamaria.

Premi: Globo d'oro per miglior film e miglior regia.

*Ten minutes older – The cello: Histoire d'eaux.* (Cortometraggio) (2002)

Production company: Road Movies Filmproduktion. Regista: Bernardo Bertolucci. Sceneggiatura: Bernardo Bertolucci. Fotografia: Fabio Cianchetti. Editor: Jacopo Quadri. Cast: Amit Rayani, Valeria Bruni Tedeschi, Tarun Bedi, Chiara Mastalli, Adelia Fairbanks.

*The Dreamers* (2003)

Production company: Jeremy Thomas. Regista: Bernardo Bertolucci. Sceneggiatura: Gilbert Adair. Fotografia: Fabio Cianchetti. Editor: Jacopo Quadri. Cast: Louis Garrel, Eva Green, Michael Pitt, Robin Ranucci, Anna Chancellori, Florian Cadou.

## ANTOLOGIA della CRITICA

*Ultimo tango* viene proiettato integralmente, in anteprima mondiale, la sera del 14 ottobre 1972 a New York durante il Film Festival. E' un successo, un enorme strepitoso successo. Pauline Kael, l'autorevole critica cinematografica del settimanale New Yorker, scrisse che quella data sarebbe diventata una pietra miliare nella storia del cinema, così come lo era diventata quella del 29 maggio 1913, nella storia della musica, quando venne eseguita per la prima volta La Sagra della Primavera di Stravinskij. Alla fine della stessa recensione la Kael profetizza quello che in realtà continua a succedere: "questo è un film del quale la gente discuterà fino a quando ci saranno dei film". Pauline Kael è anche l'unica che nota e sottolinea che l'azione si svolge in tre giorni. Nel febbraio 1973, quasi in contemporanea, Time e Newsweek dedicano al film la loro prestigiosa copertina e su Newsweek la foto di Bertolucci è tre volte più grande di quella di Marlon Brando.

Nel giugno dello stesso anno, quando il film in Italia viene giudicato osceno in appello, molti intellettuali americani insorgono contro la sentenza. Scrive Callisto Cosulich "telegrammi di solidarietà vennero pure dall'estero, in primo luogo dagli 'amici americani' di Bertolucci, tra i quali c'erano Bogdanovich, Coppola, Barbara Streisand e il transfuga Joseph Losey".

*Ultimo tango* ebbe anche due nominations agli Oscar nel 1974, per la miglior regia e per il miglior attore protagonista.

Anche in Francia, dove il film uscì in anteprima europea e in versione integrale nel dicembre 1972, la critica fu completamente favorevole. Inoltre, a ulteriore dimostrazione che la patria della Rivoluzione Francese e dell'Illuminismo è sempre fedele al credo "liberté, égalité, fraternité", la censura francese concede il visto al film nella sua versione integrale. In un'intervista, sul settimanale francese Express, il presidente della commissione di controllo dei film, Pierre Soudet, a proposito di *Ultimo tango* dice "è un'opera importante, le cui azioni non sono mai gratuite, ma strettamente legate alla situazione. Piuttosto che strangolarlo o amputarlo, soluzione gravissima, noi abbiamo proposto al Ministro della Cultura, che ci ha seguiti, di avere fiducia del sangue freddo e della maturità del pubblico". In Francia, proprio nel dicembre 1972, ottiene il premio Raoul Lévy.

Il quotidiano Il Messaggero riporta altri giudizi espressi sul film dai critici. Vincent Camby (New York Times): " *Ultimo tango a Parigi* è tutto tranne che pornografico. Il coraggio di Bertolucci si esprime nel fatto di avere realizzato un film di così grande ambizione poetica". Clifford A. Ridley (The National Observer): "Che capolavoro d'intelligenza è questo film".

In Italia il film arriva preceduto dai successi internazionali e dai molteplici problemi censori. Giovanni Grazzini, critico famoso e poliedrico del Corriere della Sera, è entusiasta e ne decreta l'importanza nella storia del cinema. "Bertolucci definitivamente si consacra autore di fama mondiale. Nella grande tastiera di Bertolucci i temi che si intrecciano in sono numerosissimi. A quello della nudità sinonimo di invocata purezza e a quello del tentativo frustrato di superare le nevrosi col sesso, si uniscono temi di origine psicanalitica. Ma la maggiore virtù del regista sta nel fondere temi e motivi di disparata provenienza in uno struggente sentimento del vivere contemporaneo e della dissonanza che esso comporta. E insieme a tante altre cose, e sempre felicemente infischendosi

di ogni giudizio moralistico, il film è un alto risultato del cinema esistenzialistico che vuole esprimere la difficoltà di uscire dall'isolamento cui ci ha condotti la civiltà e di riacquistare la verità naturale. Sequenze tra le più toccanti sono appunto quelle in cui l'ansia di afferrare le anime attraverso la carne esplose con immediata violenza.”

Giovanni Grazzini dopo la clamorosa sentenza di condanna del film, nel giugno 1973, dopo che era stato assolto e considerato un'opera d'arte, nella sua qualifica di presidente del Sindacato Nazionale Critici Italiani, così si esprime “nel quadro del servizio, in funzione da due anni, inteso a richiamare l'attenzione del pubblico sui film più meritevoli, il Sindacato Nazionale Critici ha già segnalato *Ultimo tango a Parigi*. Esso pertanto non può che esprimere la sua profonda costernazione di fronte al verdetto di Bologna e la più calda solidarietà a quanti ne sono colpiti. Si tratta di una sentenza assurda e offensiva, che trascina nel ridicolo il Paese agli occhi di tutto il mondo adulto e civile, e segna una irreparabile frattura tra alcuni amministratori della giustizia e l'opinione pubblica più matura. Quattro mesi fa *Ultimo tango* era per la magistratura italiana un'opera d'arte e come tale non era oscena. Oggi è oscena e come tale non è più un'opera d'arte. Di fronte a queste tragicomiche circostanze la critica italiana ricorda ancora una volta che ogni progresso sociale, culturale e civile passa attraverso la libertà di espressione e chiede agli spettatori di unire la loro protesta a quella di tutti coloro che sono sensibili ai valori della civiltà dello spettacolo”.

Questa dichiarazione del 1973 è sempre attuale come il film al quale si riferisce. Casualmente, negli ultimi tempi, abbiamo visto ancora la macchina dell'inquisizione al lavoro per il film di Cipri e Maresco. Ma quale religione o, meglio, quale potere si offende parlando di Cristo, visto che Egli stava proprio tra gli ultimi, tra i dimenticati e gli emarginati? Cristo è di tutti e in mezzo a tutti. Che cosa ci può essere di osceno nel

sentirlo ovunque, comunque, dovunque? Forse il messaggio di Cristo è sempre scomodo per le istituzioni, infatti il Suo è messaggio libero e parla all'individuo per renderlo autocosciente e non gestito.

Anche Guglielmo Biraghi, sul quotidiano *Il Messaggero*, subito dopo il sequestro di *Ultimo tango* scrive: "Che si tratti di un film d'arte, infatti, nessuno può negare, dopo le recensioni di New York, Parigi, Milano e Roma. Ed è da sottolineare che favorevoli al film sono stati anche critici di parte democristiana. Proprio alcuni giorni fa scrittori e giuristi di grande autorevolezza come Alberto Moravia, Carlo Levi, Giuseppe Sotgiu, avevano criticato l'operato della magistratura riferendosi specificamente al film di Bertolucci. Lo stesso film è dunque esaltato all'estero e osteggiato in patria. E la prima amara considerazione che viene spontanea alla penna riguarda le giustificate accuse di oscurantismo di cui ancora una volta il nostro Paese sarà gratificato da ogni parte, a causa di alcune persone non ancora al passo con i tempi moderni".

Nel giugno '73 a Bernardo Bertolucci viene attribuito il "Nastro d'argento", dalla critica cinematografica, quale regista del miglior film.

Pietro Bianchi, dalle pagine del quotidiano *Il Giorno*, ha disquisito di *Ultimo tango* in maniera limpida e molto attenta. Nel suo intervento afferma "*Ultimo tango a Parigi* ha scene molto forti, magari indigeste per chi respinge il lato buio dell'esistenza. Eppure nel film sono come tappe di ascesi verso la morte. Durante il processo a *Ragazzi di Vita* di Pasolini (Bianchi era responsabile della pubblicazione della casa editrice Garzanti e finì con Pasolini processato e assolto) Carlo Bo, testimone a difesa, fece osservare garbatamente ai magistrati che un'opera d'arte non va giudicata per segmenti, ma nell'intero contenuto. *Ultimo tango a Parigi* ci dice che siamo destinati a perire, non è certamente una novità, ma accogliendo l'insegnamento di Bataille, si sostiene che l'unico modo di attingere la sostanza e la verità della vita è di cadere dal più alto possibile. Questo si

attua attraverso la trasgressione dei tabù sessuali: il simbolo di Eros si trasforma così nel nichilismo di Thanatos. Paul (Marlon Brando) cerca nello scatenamento dei sensi una sorta di ascesi paradossale. Il senso del film è molto antico, riflette una preoccupazione dei moderni dopo Sade e Nietzsche: la ricerca dell'assoluto attraverso la morte della ragione”.

Bertolucci, in una conversazione con Pietro Bianchi, afferma “Avevi ragione tu quando, a proposito di *Ultimo tango a Parigi*, hai accennato a George Bataille. I suoi libri hanno affinità culturali con il mio lavoro: una sorta di ascesi mistica attraverso la carne”. E attenzione a questo passaggio, Bianchi rivela che l'uccisione di Paul da parte di Jeanne è l'unica cosa che lo lascia perplesso del film e Bertolucci spiega “Paul non è propriamente un sadico, ma un masochista. Se non ci fosse la decisa opposizione di Jeanne, una piccola borghese vogliosa e ipocrita, sarebbe ancora, probabilmente disposto ad amare. Il tango è un modo di procedere nella vita. La definizione è di Borges, uno scrittore che amo”.

Ugo Casiraghi, dalle pagine del quotidiano l'Unità, mette l'accento sul grande talento e il riconoscimento internazionale di Bertolucci che gli hanno permesso di disporre di un Marlon Brando appena reduce dal Padrino. Casiraghi definisce l'interpretazione di Brando la summa della sua carriera e sottolinea un problema molto caro, ancora oggi, a Bertolucci, quello dei film in versione originale. “Nell'edizione originale Brando si esprime con la sua voce in traducibile, in inglese e in francese e, nonostante ogni sforzo del doppiaggio, quella italiana non poteva che essere singolarmente appiattita, conferendo al personaggio un timbro quasi paternalistico, più discorsivo e meno drammatico.” Casiraghi continua “*Ultimo tango* è, fino a oggi, l'opera più ardita e complessa di Bertolucci, un'opera giovane e adulta insieme. Sorprendente per la sua maturità e squisitezza di forme, è sconcertante per la sua durezza di fondo e l'ampia e profonda tastiera di contenuti”

Maurizio Costanzo, sempre sul quotidiano *Il Giorno*, scrive, durante un'importante intervista al regista, "a Parigi e New York è stato scritto che Bernardo Bertolucci, per quanto molto giovane, può essere considerato tra i più importanti registi italiani, come Antonioni e come Fellini. A Milano e a Roma, i critici, in occasione della prima di *Ultimo tango* hanno scritto che si tratta della conferma di un grande regista. Il pubblico, nei primi sei giorni di programmazione del film ha affollato le sale cinematografiche. Ieri un sostituto procuratore della Repubblica ne ha ordinato il sequestro su tutto il territorio dello Stato". Bertolucci aggiunge "La domanda è: a quale momento del cammino democratico si trova un Paese in cui un sostituto procuratore della Repubblica fa un gran falò dei giudizi contenuti in tanta carta stampata, veicolo unico e insostituibile della cultura democratica?" Costanzo prosegue "E' in atto la mobilitazione del mondo cinematografico che si schiera accanto a Bertolucci in difesa del suo film. Proprio di ieri (22-12-'72) è una lettera aperta al Presidente del Consiglio". E poi continua: "Anche se per taluni *Ultimo tango* può sembrare azzardato è una storia di sentimenti sui sentimenti". Bertolucci replica: "Girando il mio film mi ricordavo continuamente un verso di Elsa Morante: - Non bisogna dire ama il prossimo tuo come te stesso, ma ama il prossimo tuo perché è te stesso-".

Alberto Moravia nella sua recensione sul settimanale *L'Espresso*, dopo avere raccontato la trama del film, afferma: "Questa, forse, la storia di *Ultimo tango a Parigi* di Bernardo Bertolucci. Diciamo 'forse' perché, in realtà, il film, pur essendo basato su un'idea addirittura romanzesca (l'appartamento in cui si fa l'amore senza sapere nulla l'uno dell'altro), non è fatto di eventi bensì di situazioni simboliche e ideologiche. Sbrogliare l'intrico di significati di questa vicenda a ben guardare allegorica come un mistero medievale, è insieme facile e difficile. In tutti i casi la filigrana freudiana è piuttosto visibile. Nell'appartamento vuoto e opaco e, tuttavia,

sede privilegiata di un erotismo risplendente, abita Eros; tutto il resto del mondo è abbandonato al dominio di Thanatos. Dunque l'anonimità sessuale è la vita, l'identità sociale è la morte. Ancora, nell'appartamento ha sede il sesso come autenticità: fuori, il film che il fidanzato regista gira, con la ragazza per protagonista, ci mostra l'amore come falsità. Infine si potrebbe azzardare anche l'ipotesi 'storicistica': l'Occidente borghese non conosce più altra verità vitale che quella del sesso; tutto il resto è macabra parodia. *Ultimo tango a Parigi* è un film fascinoso ma di un fascino freddo perché intellettualistico”

Moravia, dopo il sequestro del film, dichiara sul Corriere della Sera, in un servizio di Carlo Galimberti, “ Sono assolutamente contrario ad ogni forma di censura e ad ogni intervento della magistratura in questo settore. Per quanto riguarda in particolare il film di Bertolucci, esso non ha a mio avviso alcun contenuto osceno: non c'è nel film materia di sequestro perché l'erotismo è funzionale rispetto alle situazioni e ai personaggi e non fine a se stesso”.

Molto interessante è lo spazio che Il Giorno dedica all'opinione di due famosi teologi su *Ultimo tango*.

L'una, di Padre Fernando Vittorino Joannes, francescano, a favore “quasi una difesa”. L'altra, di Padre Enrico Baragli S.J., gesuita, contro “quasi un'accusa”.

Padre Fernando Vittorino Joannes, francescano, è tra i più noti scrittori di problemi teologici in Italia. Ha insegnato teologia per dieci anni a Milano, dirige la collana editoriale “Documenti Nuovi”, che tratta delle principali questioni poste alla fede cristiana dall'uomo moderno. In numerosi saggi, Joannes si è occupato dei problemi della coppia, della psicanalisi, dell'aborto, cercando risposte morali nuove. In questo articolo affronta il problema del rapporto fra sesso e amore, messo in causa dal film di Bertolucci esponendo la personale opinione di teologo. Afferma Padre

Joannes “ è preoccupante che il sistema di censura si basi ancora oggi su leggi piuttosto discutibili e confuse che suscitano più problemi di quanti non intendano risolverne. E’ preoccupante che la prima leva del meccanismo di censura possa partire con tanta facilità: basta una sola persona a dare l’avvio a vicende costose che il più delle volte riescono soltanto a dare pubblicità ad un’opera che magari non lo merita, ottenendo il contrario di quanto la legge vorrebbe eventualmente riuscire a raggiungere e non certo una riuscita di moralizzazione vera e sincera. Come altri film del regista, anche questo denota grandi qualità di intensità espressiva, di ottimo linguaggio formale, soprattutto di complessità tematica. E’ certamente un film che merita i riconoscimenti già ottenuti ad esempio a Parigi in questi giorni. In Italia è programmato da pochi giorni e già qualcuno ha fatto in tempo a giudicarlo oltraggioso al ‘comune sentimento del pudore’. Ciò significa che, da un discorso complesso, si è stati capaci soltanto di distaccarne alcune frasi e giudicarle oltraggiose. Non si è riusciti a captare l’insieme del discorso, ma solo una parte di esso: non la principale, ma senz’altro necessaria per comprendere tutto il resto e magari per essere indotti a riflettere. Ora il film di Bertolucci è un invito fascinoso e provocante a riflettere su temi che un ‘comune sentimento del pudore’ così com’è inteso e gestito dalle leggi attuali sulla censura non permetterebbe mai di affrontare.

La storia tessuta da Bertolucci è colma di allusioni che toccano grossi nodi di una problematica morale di fondo: il senso furioso e quasi masochistico di un amore costringe a ripensare ad esempio al rapporto tra sesso e amore, tra il sesso come espressione di rapporto tra le persone e il sesso come maschera pericolosa a una mancanza di tale rapporto; induce anche a pensare, di fronte ai due amanti chiusi nella squallida stanza, ad alcune probabili motivazioni del dilagare di una sessuomania che forse non trova motivazioni vere solo nel redditizio mercato pornografico: ad esempio una

società decrepita, povera di valori che permettano l'espressione della persona, e che rinchiude l'uomo in rapporti episodici e furiosi senza reali possibilità di uscita? Oppure se ancora si può parlare di amore, questo è l'amore irrazionale, disperato, dei due amanti oppure quello filmato dal regista fidanzato della ragazza per le strade di Parigi, l'amore 'normale' che di fronte a quello dei due amanti appare solo come una falsità? Sono alcune delle domande cui mi ha costretto il film. Devo dire che non sono state le scene crude e violente nella stanza dei due amanti a impressionarmi, ma tutto il resto di gran lunga più grande che girava attorno a quelle scene. E del resto quelle scene, se il discorso del regista voleva sollevare una problematica intricata e molto vera, non vedo come possano essere evitate. Un film fa un discorso morale quando propone veri problemi morali che invitano a pensare, e non quando li dà già come risolti oppure cerca di occultarne pudicamente lo spessore umano non sempre piacevole e edificante. Il film di Bertolucci ha il grande merito di porre problemi che in un'ottica morale sana e realistica hanno un significato molto più rilevante di quelli proposti dalle scene incriminate. Se il discorso di Bertolucci va inteso nell'ambito di una dimensione psicanalitica, direi che anche le reazioni prime al film di Bertolucci vanno giudicate alla stessa stregua: non è certo indice di sanità morale reagire così fortemente ad alcune scene scabrose di un film, dimenticando tutto il resto del discorso condotto dal film. Se per 'comune senso del pudore' s'intende questo tipo di reattività, il dissenso deve andare prima di tutto non contro leggi di censura assurde e confuse, ma contro un sentimento di moralità estremamente primitivo e discutibile. Non c'è mai un vero e realistico senso di moralità quando non si è neppure in grado di ascoltare ed assimilare il discorso di un altro anche se si dissente da alcuni temi del suo discorso".

La presa di posizione di Padre Joannes ha suscitato molti echi positivi. Pochi si aspettavano che un religioso potesse accostarsi al film con criteri abbastanza nuovi per la tradizione della morale ‘cattolica’: essa del resto ha fatto molta strada, nel campo della sessuologia, arrivando – con il Concilio Vaticano II – a riconoscere come perfettamente umana l’attività sessuale, fuori dalle antiche condanne.

Ma, appunto per questo, l’opinione di Padre Joannes ha sollevato anche dissensi.

Se ne fa portavoce il gesuita Padre Enrico Baragli, critico cinematografico di ‘Civiltà Cattolica’, che è stato esperto al Concilio per il documento sui mezzi di comunicazione sociale e insegna all’università ‘Gregoriana’ sociologia pastorale della stampa, del cinema e della radio. Anche Padre Baragli, come Padre Joannes, ha visto il film di Bertolucci.

Ecco ora l’opinione personale del teologo gesuita Padre Enrico Baragli S.J. “Sì, ho visto *Ultimo tango a Parigi* ed ho letto tanto l’intervista di Bertolucci quanto la ‘difesa’ del teologo francescano. La mia opinione? A occhio e croce per un decimo mi trovo consenziente con ambedue, per gli altri nove decimi dissento. D’accordo con la censura italiana: inutile e cretina, se non interviene in un film come questo, ma dieci volte più cretina se lo colpisce, quando allegramente ha fatto passare la più becera e lucrosa pornografia, ignorante di ogni pur minimo reale problema umano. D’accordo anche su Bertolucci. Dubito forte però che il pubblico – il quale regolarmente snobba film eccellenti di registi eccellentissimi – abbia affollato le sale proprio per le esime doti del regista; e che gli unici incolti e, per giunta moralmente tarati, siano stati quel cittadino o quel magistrato che hanno dato l’avvio – i senza cuore! – alle ‘vicende costose’ del sequestro. Si lo so: anche Pasolini, per il suo *Canterbury*, – altrettanto insipientemente passato dalla censura e perseguito dal magistrato – sta per la preparazione culturale del grande pubblico cinematografico; ma mi sia

lecito non seguire la sua 'autorità' e preferirgli i giudizi dei competenti, in questo post-concilio, quando anche cattolici e religiosi disattendono ogni 'autorità', anche nel magistero. Ma e 'la carta stampata, quale veicolo unico (bum!) della cultura democratica', alla quale si appella Bertolucci ? E i corali giudizi dei critici ai quali si appella anche il teologo? Beh! Entrando io stesso nel mazzo mi sia permesso di esserne più asettico. A parte, infatti, il modesto livello culturale medio della critica cinematografica, anche internazionale, al più in Italia, quella carta e quei giudizi, possono servire di alibi al magistrato digiuno di estetica, per applicare l'art. 529 del codice penale, che esclude il reato di oscenità dall'opera d'arte; ma sul piano di morale e moralità in un mondo pluralistico, in cui abbiamo perduto, oltre la visione dei valori umani, anche il senso delle parole, non hanno valore alcuno. 'Suggerire ed alludere, notano i due, (il regista e il teologo *n.d.r.*) può essere più morboso e dannoso che non mostrare apertamente le sporcizie della vita'. Rispondo: veramente sul piano estetico non la pensava così il Manzoni, che supplì pagine e pagine di orrori, narrativi e non visivi!, con un 'e la sventurata rispose'; ma sul piano socio-etico non discordo del tutto. Nego però che in questo film ogni crudezza espressiva, verbale e visiva, sia con ciò giustificata, ivi compresa non tanto un particolare tipo di amplesso ma, per dire le cose col loro nome, una insistita masturbazione ed un insistito coito umano alla maniera dei cani. Ma tutto ciò, ribattono regista e teologo, è richiesto dalla problematica umana del film: che sarebbe quella di 'due solitudini: il rapporto dell'uomo e della donna che culmina con l'atto erotico'. Rispondo ancora: dato e non concesso che si tratti di autentica problematica umana, e non, in gran parte, di una visione sbalestrata di vita da parte di gente che ci sguazza in mezzo; per me, sarò matusa!, vale ancora che il fine (buono) non giustifica i mezzi (illeciti); ed ho la impressione che in questo film i confini del lecito siano stati largamente oltrepassati. Del lecito, intendo, non solo religioso-cattolico,

tanto meno soltanto moralistico: ma della più elementare etica umana, che richiede il rispetto dell'uomo mio fratello, sia esso spettatore o attore del film. Se disponessi di spazio, continuerei per un pezzo su questo monotono 'sono d'accordo-dissentito', a proposito di 'vero amore', di 'sanità morale', di 'sentimento del pudore', di 'moralità primitiva', di 'discorso-dialogo', argomenti tutti fuggacemente toccati dal mio confratello teologo. Il quale certamente conosce a memoria le decine e decine di documenti magisteriali cattolici, conciliari e post-conciliari, in argomento cinematografico: ma che, probabilmente per mancanza di spazio, non li ha ricordati. Peccato! Perché, ignorando quell'insegnamento, anche scientificamente esatto, [sic!] non ha fornito, oltre le contingenze cronachistiche di censure e di sequestri, principi illuminanti, non solo per i cattolici e per i credenti, ma per quanti ancora credono che anche nel cinema ci sia una onestà oggettiva, e che sia possibile e doveroso conoscerne e viverne le esigenze".

Le due opinioni, la prima di Padre Joannes, francescano e teologo, la seconda di Padre Baragli, gesuita e teologo, sono state riportate esattamente come riportate dal quotidiano Il Giorno e nello stesso ordine cronologico. Non c'è bisogno di commenti, talmente sono esplicite e chiare. Si può, però, notare che le recensioni di entrambi i teologi, rispecchiano le due opinioni che si vennero a creare in Italia intorno al film.

Gianfranco Corsini, sul quotidiano Paese Sera, il 25 febbraio del '73, nel momento in cui il film tornò, giudicato come opera d'arte, brevemente in libertà, così intitola il suo servizio: "C'è anche chi non apprezza il ballo". Corsini afferma "Lasciando ai sociologi lo studio dei meccanismi del successo e degli strumenti della sua promozione è venuto il momento, forse, di sedersi nuovamente dinanzi a Paul e Jeanne per analizzare più da vicino il loro comportamento e la dubbia natura della loro relazione. Ciò appare tanto più necessario quanto più insistenti si vanno facendo i riferimenti alla 'cultura' moderna di cui questo film sarebbe una delle tante

manifestazioni. Certo tutto è cultura ed un antropologo ci suggerì, mezzo secolo fa, che con questo termine intendiamo ‘ciò che resta del passato dell’uomo ed opera nel presente per foggiane il futuro’. E’ una definizione che probabilmente accetterebbero tutti quelli che si occupano di Bertolucci, ma applicandola al suo film dovremmo dire, insieme ad altri autorevoli interlocutori che ciò che in lui opera del passato ci rispinge piuttosto verso il passato, anziché proiettarci nel futuro come egli, forse intendeva. Affascinato da Freud ed immune dalle critiche di Reich al fondatore della psicanalisi, e da quelle più problematiche – ma reali tuttavia – del femminismo attuale alla concezione ‘patriarcale’ dei rapporti umani, egli ci ripropone il tema dell’amore e della morte in termini che la contemporaneità ha già contestato in nome di prospettive più avanzate. E in questo contesto ci presenta anche una sessualità che, come è stato detto, ricade ‘in tutte le convenzioni repressive’. Ciò vale in particolare modo per il linguaggio dell’oscenità il cui uso è stato interpretato da molti come il fatto più ‘rivoluzionario’ Bertolucci, è vero, ha offeso i bigotti, non ci vuole molto, ma è rimasto saldamente ancorato ai canoni della ‘rispettabilità’ post-freudiana e post-millenaria così come essa è stata ormai omologata dalla ‘tolleranza repressiva’ della presente società. E’ indubbio che con il suo film ha sollevato molti interrogativi ma il più inquietante forse è se l’acculturazione del progredito occidente borghese, così come si manifesta attraverso il poderoso strumento delle cosiddette ‘arti popolari’ non sia talmente in ritardo sul progresso generale della cosiddetta cultura ‘colta’ da rendere impossibile la unificazione dei due livelli”. Corsini all’inizio del suo intervento scrive “oggi sono di scena il sesso e la morte dell’*Ultimo tango* di Bertolucci. Possiamo davvero credere con Pauline Kael che ‘questo è un film di cui la gente parlerà fino a quando ci saranno films’?”

Nuova Antologia, la prestigiosa pubblicazione diretta da Giovanni Spadolini, dopo la condanna in appello per oscenità pubblica un intervento

di Benedetto Marzullo, intitolato "Sul tango". Marzullo fa una colta e attenta lettura critica della sentenza e scrive "In *Ultimo tango* l'erotismo si impone, paradossalmente, quale moralità. Non insegna il peccato: lo esorcizza, tragicamente. Il mitico Eros viene furiosamente tentato, ma anche furiosamente indagato: in ogni sua piega, soprattutto in quelle inedite, gratuite, confusamente motivate. E' uno scandaglio ostinato delle profondità umane: infaticabile, temerario, provocatorio. L'irritazione del benpensante esprime il rifiuto della coscienza, la sua incapacità di pubblica confessione. Soprattutto quando l'analisi risulti eccezionalmente lucida, umorosa, spesso ironica, irridente. L'offesa è nel vedersi smascherati, denudati: in maniera tanto dissimulata, quanto impietosa. Nelle vicende dell'assurda coppia, riconosciamo brandelli della nostra esistenza: vividamente irrealizzata. L'osceno è altro. E' curiosità, mai conoscenza: immaturità, difetto di coraggio, connivenza. E' lusinghevole minaccia per i deboli. La legge, oltre a difendere i minori, sembra proteggere, promiscuamente, i minorati. Il concetto dell'osceno non è fondato (con incontrollate etimologie: non ha nulla da vedere con interdizioni 'sceniche'!) sul riserbo, che si ritiene innato, istintivo, valore naturale. E' solo vincolato a un codice di comportamento: variabile ma costrittivo, immancabilmente repressivo. Ogni tabù ha la propria storicità, la sua ragione economico-sociale. L'osceno non è necessariamente legato e tuttavia negato alla civiltà: culture eteronome nei confronti della nostra lo ignorano, lo canalizzano altrimenti. La nostra stessa civiltà, faticosamente strappandosi di dosso paludamenti vittoriani, lo rinnega. Al pudore fisico sostituisce quello spirituale: alla ipocrisia del corpo, la sincerità dell'animo, il coraggio di ogni verità. Le oscenità di questo film non sono interessate, ma programmatiche: un esperimento tanto casto quanto distaccato, tutt'altro che 'freddo' ( la polemica è contro Moravia, vedi recensione sopraccitata n.d.r.) dunque, o cinico. Spesso appare trepidante, oscilla fra

renitenza e temerarietà: due forme di sincerità. Sconcerta l'accusa di oscenità, il diniego di una finalità che la travalica. Il lamentato 'grottesco' risulta più indotto, che dedotto: inconsapevole proiezione di un angosciato fruitore." Più avanti Marzullo continua: "Lo stile di Bertolucci, come di ogni altro operatore d'arte, non è soltanto corretto o sofisticato possesso di strumenti o di codici espressivi. E' soprattutto combinazione, promozione, ideazione di nuovi strumenti, di nuovi codici, di un nuovo linguaggio: sotto la spinta irrefutabilmente ideologica (e non gratuitamente fantastica), delle sue invenzioni, per disdicevoli che appaiano, in tutto o in parte. Egli crea quel nuovo, non soltanto formale, ma ideale, che la Corte pretende dall'arte. Nelle cosiddette opere d'arte, più semplicemente nei linguaggi artistici, i segni, più spesso connotano piuttosto che denotare. Rimandano ad altro, a universi generalmente inattesi, inopinati. In questa incoercibile ambiguità (consustanziale dunque all'arte, malgrado la Corte), in queste inedite e tuttavia fluide connessioni, probabilmente consiste la specificità dell'artistico. In quella 'polivalenza' di cui fa sfoggio *Ultimo tango a Parigi*: con evidente confusione della Corte".

Callisto Cosulich nel preciso e acuto servizio sul quotidiano Il Piccolo, quando finalmente dopo quindici anni viene rilasciato al giudizio individuale del pubblico, evidentemente ormai ritenuto eticamente e socialmente adulto, rivisita il caso senza trascurare particolari molto interessanti. "Tutto cominciò 15 anni fa con un'entusiastica prima. Poi si soffiò sul fuoco (complici anche i russi...). Il fattaccio decisivo avvenne il 6 giugno '73: cassando il verdetto di assoluzione emesso in prima istanza da un giudice illuminato Agostino Cocco, secondo il quale l'Eros è il 'mezzo di comunicazione di espressione più profonda a disposizione di ogni essere umano', la Corte d'appello di Bologna condannò tutti. All'inizio la censura l'aveva bocciato, poi ammesso. Ciò, dopo gli avalli internazionali, era bastato a creare un'attesa morbosa intorno al film che

peraltro, per il suo contenuto rispondeva a un bisogno assai diffuso in quegli anni, dopo la sbornia di militanza del cinema postsessantottesco: il desiderio di ‘perdersi’ nel privato, chiudendosi in un ‘altrove’ con una donna e troncando ogni rapporto con il mondo esterno, pur sapendo che il nuovo rapporto, così esclusivo avrebbe portato la coppia alla distruzione anche fisica. Bataille, insomma, si prendeva la rivincita sul pensiero di Mao. Bisogna dire che la cosiddetta società civile, come spesso accade in Italia, si rivelò assai più preparata a recepire il messaggio che non la società politica composta dalle istituzioni e dai vari organi che dovrebbero tutelare la nostra salute morale. Se si eccettuano alcune frange di poco conto come i mazzieri di ‘Civiltà cristiana’, un movimento clericofascista che da qualche anno non dà più contezza di sé, e che per l’occasione fece ciclostilare un atto di denuncia da far firmare all’uscita delle sale dove si proiettava il film di Bertolucci, nella sua larghissima maggioranza il pubblico accolse *Ultimo tango* con assoluta compostezza, decretandogli un successo che andava molto al di là dei presunti motivi di scandalo. A eccezione di Zeffirelli, il quale dichiarava ad alta voce di essere rimasto scandalizzato, tutto il cinema italiano insorse in difesa di Bertolucci, e così pure la stampa, compresa quella ‘moderata’. Unica nota di dissenso quella dei sovietici. Le prime avvisaglie le avevamo avute nell’autunno del ’72, durante un convegno sul cinema organizzato a Roma dall’Associazione Italia-Urss, dove i delegati moscoviti, dai registi Cuchraj e Gerasimov agli storici Jurenev e Karaganov, avevano sollevato aspre critiche contro *Ultimo tango*, contrapponendogli la ‘positività del zeffirelliano *Fratello Sole, sorella Luna*’ (e questo atteggiamento spronò senza dubbio Zeffirelli nel suo attacco a *Ultimo tango* e agli intellettuali comunisti, da lui paradossalmente imputati di uno strappo ante litteram). Dopo la condanna di Bologna i sovietici erano tornati alla carica con un rozzo articolo pubblicato sulla *Sovietskaia Cultura*, a firma di certo P.Kolin, dove si

diceva che il film era stato difeso dagli organi più influenti della borghesia usi a propagandare ogni tipo di porcherie (evidentemente erano loro sfuggiti gli elogi di l'Unità). Vale la pena di ricordare che, in quell'occasione, Claudio Fracassi, allora corrispondente di Paese Sera a Mosca, dopo una rapida indagine riuscì ad appurare che Kolin non esisteva e non era neppure una firma convenzionale della redazione. Per affermare che *Ultimo tango* non era un'opera d'arte, la Corte di Bologna ricorse all'unica recensione negativa, quella di Domenico Meccoli, su Epoca, il quale, poveraccio, ebbe poi a dichiarare ufficialmente che, se avesse saputo l'uso che si sarebbe fatto dalla sua recensione, mai e poi mai avrebbe espresso un parere negativo”.

Ecco il parere negativo di Meccoli, dalle pagine di Epoca, “In *Ultimo tango* tutto succede perché una certa Rosa si è uccisa senza lasciare spiegazioni. L'ha fatta finita. Finita con che? E quali le ragioni del suo gesto? Mai si avrà una risposta al perché del suicidio. Fatto sta che Paul, il marito, è comunque sconvolto e sfoga il suo enigmatico corruccio intrecciando con una ragazza conosciuta per caso una serie di triviali rapporti sessuali, tali da fare impallidire, per varietà e profusione descrittiva, il molto già visto sugli schermi. ‘Il realismo, spiega Bertolucci, mi è parso più onesto dello stile allusivo che trovo ipocrita e osceno’. Ma il problema è un altro. Che cosa rimarrebbe senza questo insistente e sempre più complicato sfoggio d'erotismo? Non molto, a nostro parere, poiché l'esibizione erotica risulta tanto preminente da sembrare il fine vero del film. La tesi che Paul cerca l'autodistruzione attraverso il pervertimento carnale, Thanatos attraverso Eros è insostenibile per difetto di movente. Dietro di lui non ci sono che il mistero del suicidio e una certezza : quella di essere stato becco consapevole. Sappiamo pure che egli è un fallito un disadattato. La sua verità è rinchiusa nel segreto del suicidio e non illumina il suo successivo comportamento. La ragazza si chiama Jeanne. Ha vent'anni. Si capisce

subito che è di agiata famiglia borghese. Perché quando incontra Paul per la prima volta, lo nota e si volge a guardarlo? Nel paesaggio umano di Parigi, un tipo come Paul non è eccezionale. Potrebbe essere un clochard. E la gente tira dritto. Invece Jeanne ne rileva la presenza. Lei è la vera protagonista del film. Anche a prescindere dagli ormai abusati giochetti psicanalitici, essa riflette il comportamento di certe ragazze dei nostri giorni involgarite da una falsa libertà sessuale che, privandole dell'antica idealizzazione, le rende più che mai soggette al dominio dell'uomo".

Ugo Casiraghi, citato precedentemente, nella stessa recensione aveva già fornito le risposte alle domande che pone Meccoli. " Lo sconosciuto può dimostrare agli occhi suoi e sul suo corpo, un fascino ed un'esperienza ch'essa non trova certamente fuori, nei rituali della società borghese qui esemplificati nella figura del fidanzatino opaco, arrivista tv e regista di una sorta di film-verità su di lei, che codifica le ipocrisie di quella società in modo gratuito e perfino avvilito. Se si aggiunge che, esistenzialisticamente, il rapporto tra la coppia è già un rapporto tra due solitudini, che la stessa furia sessuale che tenta di accomunarli si esercita in un'isola o su una zattera di salvataggio, che vuole essere incomunicante con il mondo borghese e col suo disfacimento e che nella sequenza culminante e conclusiva del tango, dove le coppie di ballerini non sono che dei manichini condizionati meccanicamente, la metafora di questo mondo è sintetizzata con nitore cristallino, si comprende su quale tipo di abisso si collochino, si agitino, si misurino e si distruggano i disperati amanti del film. Fino al rifiuto, da parte della protagonista, dell'avventura con lo sconosciuto, troppo impegnativa e massacrante per lei."

Chiudiamo questo incredibile panorama di commenti con le parole del magistrato Latini che condannò al rogo *Ultimo tango*. Intervistato da Andrea Guermandi, nel 1995, in occasione dell'uscita in edicola del film allegato al quotidiano l'Unità, così risponde "Vent'anni dopo quel film è

ancora osceno. Si io la penso ancora così, sebbene l'oscenità di certi programmi tv sia maggiore, innarivabile. D'altra parte noi pensammo che l'oscenità insita nella scena del burro, il linguaggio violento e gli altri amplessi non fosse superata dai canoni estetici. E' un bel film per la fotografia e per le musiche. Rue Jules Verne, l'autunno, gli alberi che perdono le foglie, Parigi ...Bellissime immagini. Lì dico che il film è fatto con tutti i sentimenti. Ma era proprio necessario per raccontare una storia così triste introdurre accoppiamenti selvaggi, linguaggio scurrile, bestemmie continue in relazione al valore della famiglia? Sembrano bestie affamate e quella sodomizzazione col burro potrebbe indurre pericolose imitazioni. Quel film spaccò l'Italia." Alla domanda se non trovasse strano che in Francia non ci fu nessuna censura e invece in Italia si arrivò al rogo, Latini replica "Io sono stato chiamato a indagare e basta. Se un magistrato dovesse tenere conto di quello che succede negli altri paesi".

Eros e Thanatos, dunque, i più vistosi richiami nei commenti sul film. Amore e morte, niente di più. Amore e morte sono nell'accezione comune simboli romantici e decadenti. Ma amore e morte non costituiscono forse l'immagine stessa dell'anarchico, rivoluzionario, Gesù Cristo? E' che forse non sappiamo proprio vederLo, il Cristo, o riconoscerLo nello Straniero. Meglio davanti al "clochard" tirare dritto. Senza rifletterci. Senza troppo fastidio. Senza.

BERNARDO BERTOLUCCI

ATT. GABRIELLA POZZETTO

DEAR GABRIELLA,  
IT WAS A REAL PLEASURE MEETING YOU THE OTHER DAY. YOUR INTERPRETATION  
OF LAST TANGO IS NEW AND UNIQUE. I AM VERY CURIOUS TO READ THE  
COMPLETED WORK, IN ITS COMPLEXITY. I AM SURE OF THE QUALITY OF THE  
PROJECT AS YOU EXPLAINED IT TO ME AND I HOPE IT WILL NOT BE TOO  
DIFFICULT TO FIND THE RIGHT PUBLISHER.

BEST WISHES

  
BERNARDO BERTOLUCCI

ROMA 23 12 1998

# INDICE

## INTRODUZIONE

**Cronologia**

**Premessa**

**Nota biografica e culturale**

**Sinossi di Ultimo Tango**

## PRIMO GIORNO

**Rue Jules Verne**

**L'appartamento/tempio di rue Jules Verne**

**Jeanne e Paul**

**Jeanne e Tom**

**Rosa e l'albergo in rue Du Depart**

**Paul**

**Nessun nome qui!**

**Maman e Paul**

**Gli infiniti nomi del "Maestro"**

**Jeanne a marcia indietro**

**Il Regno del Padre**

**La missione di Paul**

**La luce brilla nelle tenebre**

## SECONDO GIORNO

**Ti voglio libera!**

**Metrò**

**Marcel e Paul**

## **TERZO GIORNO**

**Segreti di famiglia  
Desiderio e libertà  
Il Matrimonio  
Gioventù pop, Matrimonio pop  
Amore e illusione  
Rosa e Paul: il vero amore  
"Il Faut Tout Repenser Papa!"**

## **MORTE E RESURREZIONE**

**Il film è finito  
L'Ultimo Tango  
Amatevi come io ho amato voi**

## **SCHEMA RIASSUNTIVO**

## **A ROMA DA BERTOLUCCI**

**Conversazione su Ultimo Tango**

## **APPENDICE**

**Note  
Bibliografia  
Filmografia  
Antologia della critica  
Dear Gabriella**

---